

شوقي بغداد

شوقي بغداد

شمة أكثر من فكرة تتزاحم على قلبي كي تستأثر بأول الكلام أو تكون بعضاً منه على الأقل، فلاكنُ منصفاً ولأعدلُ بينها.

*

الكلام: مستوحاة من سفرتين، أخيرتين عامرتين قمت بهما، واحدة إلى روسيا في أواسط أيار الفائت في وفد اتحادي مؤلف من الأستاذ الدكتور علي عقله عرسان وعدنان جاموس، وأنا للمشاركة في الاحتفالات المقامة هناك إحياء لذكرى المئوية الثانية على ولادة شاعرهم الأكبر بوشكين، كنا الوفد العربي الوحيد وربما لهذا السبب كانت مشاركتنا: مداخلة معمقة للأستاذ علي حول بوشكين، ومقطوعة شعرية مني/ وترجمة متعبة للأستاذ جاموس لكلامنا من العربية إلى الروسية، كانت هذه المشاركة لافتة للانتباه والتقدير... غير أنني عدتُ من هناك وأنا مشغول بفكرة أخرى هي: مَنْ هو الشاعر العربي الجدير أن يحتفل به الوطن العربي كاملاً بإحياء ذكراه كما صنعوا لبوشكين؟.. ولماذا لا يتم ذلك حقاً على الصعيد القومي؟...

وما كدتُ أعود للوطن حتى فوجئتُ بدعوة شخصية للمشاركة في إحياء الذكرى المئوية

الأولى للشاعر الأردني المعروف "باسم عرار" المولود عام 1899، والمتوفى 1949، في الأردن الشقيق فمضيت على الفور، وشاركت في العاصمة وفي إربد بلد الشاعر في احتفالات جميلة لا تنسى... غير أنني عدتُ إلى الوطن مرة ثانية، وأنا أفكر بطريقة أخرى، من هو الشاعر السوري العربي الذي يستحق أن نحتفي به كما صنع الروس ليوشكين والأردنيون لـ "عرار"؟ وإذا كان صعباً الاختيار. بين عمر أبي ريشة مثلاً أو بدوي الجبل أو نديم محمد أو حتى نزار قباني وآخرين... فلماذا لا نختار شاعراً قديماً كالمتنبى مثلاً، ونوحد الجهود في سبيل جعل ذكره مناسبة قومية يجمع شمل العرب كلهم مادام شبه مستحيل جمع هذا الشمل في إحياء ذكرى زعيم وطني واحد؟!...

*

الفكرة الثانية مستوحاة أيضاً من ذكرى شاعر عربي مرّ على وفاته خمسون عاماً في هذا العام، وهو شاعر القطرين -كما كانوا يلقّبونه- "خليل مطران".

قرأت في الصحف العربية المختلفة مقالات واستطلاعات متنوّعة حول هذه المناسبة إلا في صحافتنا الأدبية المحلية، وحين سئلت ماذا بقي من خليل مطران؟... أجبت بما موجزه أن الشعر كله "جنس أدبي" متميّز بتراجع شأنه بين الأجناس الأخرى في عصرنا الاستهلاكي الموحش، فإذا بقي شيء من الشعر والشعراء فهو أقلّ من القليل ولكن ذلك لا يعني أنه لم تُعدْ شمة أهمية لما أبدعه حافظ إبراهيم أو أحمد شوقي أو الشاعر القروي أو الأخطل الصغير أو الرصافي أو أي شاعر قديم أو معاصر كان له صوتٌ مسموع في حياته ثم خفت هذا الصوت نسبياً مع مرور الزمن القاسي وتراجع جاذبية فن الشعر في العالم أجمع حتى بين العرب الذين كان الشعر ديوانهم ذات يوم.

بلى... يكفي أنه ما من مرة، وقفتُ أمام منظر لغروب الشمس وخاصة في البحر إلا راودتني أبيات من قصيدة خليل مطران. الرائعة والتي تحمل اسم "المساء" والتي لا أجد حتى الآن أجمل منها في إبداع هذا المزيج الساحر بين "الذاتي" و"الموضوعي" في وصفٍ يبدو في آن واحد معاً وكأنه للشمس كما للشاعر المريض الذي كان يشاهد الغروب وكأنه يشاهد غروب شمس حياته:

تغشى البرية كدرة فكاتها

صوت إلى عيني من أحشائي

الموقف الأدبي - 49

وكفني انمتُ يومي زائلاً

فرأيتُ في المرأة كيف ممسلي

بيّان على التعيين من تلك القصيدة الجميلة جواباً على السؤال الذي طرح عليّ وكان
الإجابة فيهما: بلى... بقي من مطران، أشياء جميلة كثيرة بعضها هذه اللوحة المسائية
الساحرة... فلا تنسوا خليل مطران!...

*

الفكرة الثالثة مستوحاة من دراسة "إشكالية" في هذا العدد تحمل عنواناً طريفاً: بَحَار على
ظهر حصان: هنا مينه وأدب البحر"، للدكتور الباحث: عبد السلام أحمد، يتناول فيها المقولة
السائدة عن روايات حنا مينة أنها أجمل تجسيد فني "لأدب البحر" معترضاً عليها محاولاً في
محاكاة مثيرة للجدل أن يبرهن على عكس تلك المقولة السائدة وأن حنا مينة لم يعرف من
البحر إلا شاطئه ولهذا فإنه لا يستحق هذه التسمية الأكبر منه "أديب البحر"...

تطرح هذه الدراسة إشكالية نقدية معقدة صعبة قوامها: أليس ممكناً للكاتب المبدع أن
يتحدث عن شيء ما من دون أن يعرفه بالتجربة العميقة الشاملة، وإلا فكيف كتبت
"إميلي برونّي" وأختها "شارلوت" وهما فتاتان تعيشان في بلدة صغيرة وضمن أسرة رجل دين
محدودة التجارب، كيف أمكن لهما أن تكتبوا روايتين من أجمل روايات الحبّ في تاريخ الأدب
الإنكليزي "مرتفعات ويزنج" و"جين إير" فكيف أمكن لهما ذلك من دون تجربة عاطفية حقيقية
عميقة... وكيف تكتب أحياناً روايات تاريخية عن عهود لم تعرفها إلا بالمطالعة ونتجّح في
إحياء التاريخ كأن الكاتب عاش حقاً تلك الفترة كما صنع الكاتب الروائي الفرنسي المشهور
"فلوبيير" في رائعته الروائية "سالامبو"؟! أو "ليو تولستوي" في ملحمة الروائية الخارقة "الحرب
والسلام"؟!...

أعني.. قد يكون حنا مينة لم يعرف البحر كما عرفه الطروسي بطل روايته "الشراع
والعاصفة"، أو غيره من أبطال الروايات الأخرى التي تدخل البيئة البحرية في سياقها كفضاء
أساسي للنصّ. قد يكون الكاتب إذن لم يجزّب حياة البحارين بكل أبعادها وخوارقها
وصعوباتها ولكنه عاش في مدينة على شاطئ البحر أمداً طويلاً، وعاشر البحارة، واستمع
إليهم، وقرأ عنهم... الخ...

ثم ترك لمخيلته أن تتطلق لخلق العالم الذي يحبه!... أليس هذا ممكناً في عمليات الإبداع الفني والأمثلة على ذلك أكثر من أن تحصى؟!..

المهم في الأمر أن يثبت الدارس الباحث أن السرد الروائي في النص كان باهتاً، أو مدرسياً، أو مسطحاً وأن يبرهن على ذلك من خلال النص ذاته وليس من خلال معلومات استقفاها من حياة الكاتب... وهذا ماحاول د.عبد السلام أحمد أن يفعله حقاً فهل وفق في ذلك أم أنه أثار قضية شائكة إثارة قوية من الصعب الوصول فيها إلى نتائج حاسمة صحيحة مئة في المئة....

أتمنى من أعماق قلبي أن أصغي إلى آرائكم جميعاً، دارسين مختصين، أو قراء متذوقين.. وبعدها قد يكون لنا عودة أغنى إلى هذا الموضوع الشائك...



2lā x -+I dżN~ ٢٤١ - ٢٤١ ٢٤١ ٢٤١ ٢٤١

د. عبد السلام حمد

يجمع النقاد أن حنا مينة هو بلا ريب "روائي البحر الأول في الأدب العربي الحديث" (1). فهو الذي أعاد "حسن المغامرة واكتشاف ومواجهة العالم والمليحة، وهي كلها معان يعبر عليها 'أدب البحر' أو يوحى بها ويثقل عليها" (2)، لأنه منذ "ألف ليلة وليلة لم يعرف البحر سبيله إلى أدبنا" (3). وتذهب نجاح الطحار أبعد من ذلك حين تؤكد أنه لو "كان حنا في بلد غير بلدنا وترجمت أعماله إلى العربية لكفينا بها، وتحدثنا عن الشراع والعاصفة كما نتحدث عن المعجوز والبحر.. فهل تكون المعاصرة حراماً لبعض المعاصرين باترى؟" (4) أما علالي شكرى فإنه يرى أن الشراع والعاصفة "إضافة عربية إلى أدب البحر العظيم.. ولكن الحقيقة هي أن البحر في الشراع والعاصفة لا يتصل إلا في القليل ببحر هزمان ميثل في رائعته الأخاذة موسى ديك وإنما يتصل في الكثير ببحر هملجواي في المعجوز والبحر حيث يوسع المحيط لتساعاً مذهلاً حتى يشمل الكون بأكمله وحيث يكبر رجل البحر ويكبر ليصبح البشرية كلها" (5).

أما حنا مينة ذاته فإنه يزعم أنه "أدب البحر" وأنه "سعيد بهذه الصفة"، وأن رواية الشراع والعاصفة فتح في أدب البحر (6). وعلمنا سبل عن قصته مع البحر وعن سر اهتمامه بالتعبير عن عالمه، أجاب:

أنا نفسي لأعرف أحياناً لماذا ملك علي البحر كل مشاعري وحواسي. ببحار أنا ومن عائلة ببحارة... نوع من الوجد، نوع من العشق، نوع من الخطف كلّي إلى عالم البحر. غير كياني كله منذ وعيت الوجود وصالحت عتاي مياه البحر المتوسط لعل البحر، في رحابتي، في امتداده اللانهائي، في أيسلطة كمدى الفن، هو الذي يؤمن لي تلك الرحلة الروحية مع عالم متخيلاتي... والعالم الغريب المليء بالرجولة والتحدى والمعااة والمقاومة والتذلة والفظاظة والخشونة والمشاكسة، وكل المتناقضات العجيبة.. هي التي شدتني وسحرتني وأثبتت في ذاتي تلك الرغبة الأسيرة إلى التعبير عن عالم البحر ورجاله ومخلفاته. وعندما فطنت ذلك لم أكن أعرف أن هذه الأرض البكر بالنسبة للأدب العربي لم يطرقتها إلا القليلون من الأدباء العرب، أو لم يلمس فيها كما غصت أنا. بعد ذلك اكتشفت أن البحر وعالمه مجهولان بالنسبة للكثير من العرب. (7)

وفي الوقت نفسه يؤكد المعرفة النظرية والتجريبية لوصف الشيء "بصدق" "كلّي نصف الشيء"، ويقول حنا مينة، "يصديق يجب أن نعرفه بصدق. إن المعرفة النظرية والتجريبية هي السمين الثر للأدب والفن، والشرط في المعرفة أن تكون تجريبية أيضاً" (8).

■ "حنا مينة يزعم أنه أديب البحر وأنه سعيد بهذه الصفة وإن رواية الشراع والعاصفة فتح في أدب البحر.

■ "إن رواية البحر هي سيرة ذاتية أصيلة فهل للرواية غير البحرية الميزة ذاتها...؟"

لقد أثارت هذه الدراسات النقدية، إذا جاز التعبير، دهشة لأنها لا تركز على أسس نقدية أكاديمية ودراسة معمقة لهذا الجنس الأدبي المميز. فهي من غير شك تقييد محض فيه الغرور والمغالاة لدرجة الادعاء أنه "أبيب البحر". وأنتهي الآن تكون هذه الدراسة هزقة وخارجة على الإجماع. ولا أريد أن أجد من الأسس الأخلاقية في معالجة هذه النقطة الحساسة، لأنه أثناء النقد ينبغي تأكيد الأهمية الأخلاقية وتبيان ما إذا كان الكتاب تنجيلاً أو عملاً أدبياً أصيلاً.

فالتأثير العربي يجب ألا يتروى عليه مجانية المعايير الأخلاقية. إن ما يمكن استنتاجه من هذا الإجماع هو أن هؤلاء النقاد يشعرون أنه لا فرق لديهم سواء أكان الكتاب صادفاً أم زائفاً، حقيقة أم خيالا، مادام الجمهور يقرأه وقرأته. فهؤلاء النقاد كما يبدو لا يميزون إن كانت السيرة الذاتية تنجيلاً، أو تجربة صادقة، أو معلميها من نسج الخيال. ويمكنني القول إن هؤلاء النقاد هم من جمهور الشاطئ وإنهم قد قرؤوا هذه الروايات في الضياع.

إن رواية البحر هي سيرة ذاتية أصيلة. فهل للرواية غير البحرية الميزة ذاتها؟ من غير شك أن الرواية تتألف دائماً للنقد الصادق الذي يقول: إن كل ما هو خيالي لا أخلاقي لأنه غير صادق. فالرواية ينبغي أن تكون مخصصة للتجربة الإنسانية. وليس ثمة أخلص للتجربة الإنسانية من رواية البحر، لأنها تكاد تكون ترجمة حرفية لتجربة الكاتب. والكاتب البحار يعرف هذا جيداً، ويعرف البحارة أيضاً هذه الحياة البحرية. أما رجل الشاطئ فإنه ما يزال يعتقد أن البحر هو مكان المغامرة الغربية والمثيرة بسبب ما يوصفه خيال كاتب دعي من صور رومانسية مبالغ، وتضخيم مصطلح، وجو سنديادي، وعصر تشويق مقصود يجري من بداية الرواية إلى نهايتها في تيار متضخم دائماً. فالحقيقة قد لا تأسر القارئ، لكنها تشره من الوهم. وعصر الأحمال والتضاريس الخاطلة يجب أن تنتهي من عالم الرواية. إن أفضح الجرائم هي أن يطلي الكاتب الخدع الأدبية بطلاء من الحقيقة الجزئية ويقدمها للقارئ بوصفها خلاصة تجربته في مضمار ما.

ويخامرنى شك عظيم، بل أكاد أجزم، أن حنا مينة بقصد من وراء تصريحاته الأدبية، كالمذكورة أعلاه، أن "يهر القارئ" (9). فهذه التصريحات كرواياته هي خدع أدبية. ومناقشة هذه المسألة أمر بالغ الأهمية، لأنها تثير قضية نزاهة الكتابة. وهذا، طبعاً ليس جديداً. وبغير مبالغة أعتقد أننا وجهنا لوجه مع قضية اختبار لهذا الضرب الروائي الخاص جداً. وأن روايات (10) حنا مينة تثير قضية هامة عن نزاهة الكتاب ونزاهة النقد لذلك يجب جلاء الصورة الصادقة التي ترسمها الرواية للقارئ. يزول بعض الكتاب الخداع الأدبي لكي يضمنوا منزلة أدبية رفيعة، بغض النظر عن مسألة الأخلاقيات الأدبية. ولكن خداع جمهور القراء كبينة كل التقاليد والأعراف الأدبية المقدسة. فالاحتيال الأدبي هو عش نقالي يلجأ إليه كاتب مغرور ليستحوذ على انتباه لا يستحقه من خلال عمل يثير به فضول القراء بتزييف ولادات مريبة. فالتقارئ، من غير شك، يشعر أن روايات حنا مينة هي تحف أدبية عربية وربما عالمية، ولأنك البتة في أصالتها البحرية رغم خلط الكاتب الفاضح بين "تقائن رمزية البحر" الذي يدل على جهله المتعلق "بالم البحر"، وإدارة السفينة والتعبير والمصطلحات البحرية، وظروف الطقس والخرائط والتبازات. وروح جوهر الإبحار، إضافة إلى إخضاعه القسري والمصطنع للأسلوب التمدد، والأسطورة والتضخيم" (11) المصطلح، وإسقاط ما ينقصه من صفات أو ما ينبغي أن يراه في نفسه على شخصه الذين يسمو بهم إلى درجة المعلقة الأسطورية، فضلاً عن مجانيته وتزيينه الواقع.

بعد قرائتي الثانية لرواياته البحرية المزعومة - موضع الدراسة - شعرت بانطباعات حادة غريبة. ففي القراءة الأولى لثلاثي هذه الروايات، لكن هذه الإثارة لم تتعد حدود المتعة ثم تسببت. ولكن بعد القراءة الثانية شعرت بالمتعة أكثر، طبعاً، لا بمتعة الفسدة، بل بمتعة الاكتشاف الجديد وهي أن هذه الروايات لا تستهدف التعبير عن عالم البحر بقدر ما تبغي التعبير عن الجنس وعن بطله الذي يترسج بجسمه، ينتج بحولتنا التي تنزح فحواً في جسده، "ويبدو بأنه لن يوفر امرأة في أي مرفأ" (12). فالبحر عند حنا مينة "مسلو المرأة" (13). ومن لا يفرغ المرأة ليحصل أن يكون بحاراً (14). ولأن "يغوص في البحر، ويقاقر عرائس البحر وينقل زهور القاع البوضاء، تلك التي تضفرها العرائس وتنتج بها رأس البحار الذي يتجرا على أبواب البحر المغلفة ويقتمها بقدم سيفيته" (15). فطلي الرض من وجود البحر كسائر خلقه، تخلص رواياته كلياً من الجو البحري الذي أيدعه كورنر، وميلن، ولندن، وكلكورد، وغيرهم من أعالم أدبي البحر الأمريكي والإنكليزي.

لن أتعرض أيضاً في هذه الدراسة للمعمار الفني، أو الجمالي، أو المواضيع الاجتماعية والسياسية والتاريخية، أو البطل، أو المرأة. إنج ما يهمني هو ما يبدو لي حقيقة متعة، هي أنه لا يمكن لأي رواية من روايات حنا مينة أن تصنف كرواية بحر، لأنها ليست قصة سفينة وإبحار وبحر. ولم تتضمن، على الأقل، ولو بعض العناصر الرمزية الأساسية التي ينبغي أن تتوفر في رواية

■ البحر عند حفا
مينة صنو المرأة
ومن لا يفتقر المرأة
لا يصلح أن يكون
بحاراً.

البحر . من هذه العناصر ، مثلاً ، العلاقة الجدلية بين الأرض والبحر ، السفينة بوصفها رمزاً أو عالماً مجازياً مصغراً عن مجتمع الشاطئ ، نمط الرحلة ، بواعث الرحلة ، ضرورة الرحلة للبَحَّار ، الصراع الرمزي بين القمر والسفينة ، والبحر على أنه رمز ذو معانٍ متناقضة كثيرة . ثم إنه لا يوجد أي عمل على متن السفينة ، أو في غيرها . ولا يوجد أي ذكر لمناخية الأرض ، وخط الأفق ، والبحر ، والغيوم ، وتفتقر رواياته كلياً لهالة الروعة التراجيدية السامية . فلا نرى في رواياته إلا بَحَّاراً دعياً ينجح على الشاطئ وهو ينطلق على أنفاس الشوق ، ويرغب بالهبوط إلى الموانئ البعيدة لكي يروي ظمأه الجنسي في مواخيرها . ثم نكتشف فيما بعد أنه لم يبحر مطلقاً ، بل ظل متنمساً في مستنقع الشاطئ بجثث ذكرياته ويفكر بأنه بَحَّار ابن بَحَّار . رجل لجة وشراخ (16) . بل ليس شمة في رواياته أي مقطع يشير إلى تعليم بَحَّار في الإبحار ليكون بَحَّاراً بارعاً ، كما نرى في روايات كوندو ، دانا ، ميثل ، كوبر ، لنتن ، كلرود وغيرهم . فلا حاجة ، كما يبدو ، لبَحَّار أن يتعلم هذه المهنة عن طريق الخبرة ، بل هو يرثها عن أبيه ، كما يقول سعيد : "أنا مناهص .. لحقتي لعة البحر ... هذه اللغة خلقها لي أبي" (17) . أيضاً لا نرى الراوي مهتماً بطبيعة ما يجري على متن السفينة . وعلاوة على ذلك ، ليس في رواياته أي وصف للسفينة ، وللبحارة ، والبحر ، باستثناء إفراطات عاطفية ورومانسية فارغة عن مركب لم يبحر مطلقاً ، وهذا ليس غريباً ، لأن حنا مينة لم يعمل على متن سفينة ، لا في قمره القيادة ، ولا في سلوقة البحارة ، وتجربته البحرية لم تعد تكان العلاقة وبخامرة الحاج وصفي . وهذا ما أكدته هو عندما كتب عن تجربته : "... التفتيت في خماره الحاج وصفي بحاراً طويلاً ، مطوحملاً ، عرض التفتيت يدعى ... اللبح . وقد وعني بأن يبحثنى عن البحر .. إن ... اللبح ، علمني ، على نحو راسخ ، أن خلاصة البحر هي معاناته ، وأن الشعور المتولد عن هذه المعاناة ، هو الذي سيوتج لي أن أكتب عن البحر ناقلاً شعوري ، عبر الرواية ، إلى الآخرين ، القراء .." (18) .

إن فخريته عن البحر والبَحَّار لم تكن تجريبية ، بل مستقاة من "اللبح" وحكايات والده عن البَحَّار والصيابين (19) . ولقد أدرك مراد كاسوخة هذا عندما أكد أن حنا مينة قد "أدع في وصف أجواء الموانئ والمقاهي والعمارات المتواجدة قرب البحر ، لكنه فيما يتعلق بما يسمى "أدب البحر" بقي على بعد مسافة منه" (20) . إن حنا مينة ، إذن ، لا يعرف مهنة البَحَّار ، ولست لديه المعرفة المكتسبة من خلال الخبرة التجريبية والنظرية أيضاً عن السفينة والبحر والبَحَّار والإبحار . وليس لديه أية معرفة عن سيكولوجيا عالم البحر ، وسيكولوجيا إمطاعة الأوامر ، وليس لديه حب الفضول والاستطلاع لمعرفة موقع السفينة وهي مبحرة ، ولأعرف لماذا قام القبطان بمناورة معينة . بل إن سيكولوجيا القيادة وإدارة السفينة وسيكولوجيا الأشياء الصغيرة غريبة عنه . وكما أسلفت ، مادام لم يعمل أمام الدف ، ولم يبحش في السلوقة ، ولم يكن ضابطاً أو قبطاناً في قمره القيادة ، كيف يعرف أسرار البحر ويكتب عنه إذن ؟ لقد أقنعني تماماً القليل الداخلي في رواياته أنه لم يذهب إلى البحر ولست لديه الخبرة لتجلب منه "أدب البحر" كما يدعي ، لأن هذه الروايات ليست صوراً حقيقية عن ظروف الملاحة ، لكنها يمكن أن تكون أفلاماً سينمائية أو تلفزيونية مثيرة لأنها من غير شك حكايات رومانسية ممثلة جداً . فهي لا تقدم إلا مزيجاً من الرومانس المبالغ فيه والفتونية الشاطئية . فعنا مينة يهوى السفن بطريقة أرضية ، ويعرف البحر من خلال الشاطئ . وهو ضليع في معرفة الشاطئ . لذلك فقد قامت هذه الروايات على خلفية بحرية زائفة . وما يؤكد إخفاقه التزويج في تقديم أي صورة واقعية عن البحر ، أو السفينة ، أو الإبحار هو أنه لم يكن بَحَّاراً قط . لأنه لو كان فعلاً كما يدعي لما تخطى في استخدام أبسط المصطلحات البحرية الصحيحة لمجموعة التشغيل وتوجيه السفينة وظروف الطقس في البحر رغم روعة السرد والأسلوب الرومانسي المشوق والتوق القلبي .

■ لا نرى الراوي
مهتماً بطبيعة
ما يجري على متن
السفينة .

وإضافة إلى التفتيتات الخيالية والمشاهد التراجيدية والإضافات الغيلانية التي تزجُ الأصحاب ، يظن حنا مينة أن حشد الأشياء المثيرة والدمعشة والمربعة التي يفترض أنها متقع في البحر ، أو على متن السفينة أو الشفورة ، وأن تكديس المخاطر والأشياء المرعبة بعضها فوق بعض بأسلوب مثبط ومؤسّر ومتعسف يجعل رواياته حكايات ممعنة ومطروعة جداً . إن رواياته البحرية المزعومة تخلو كلياً من التكنيك .

والمصطلحات البحرية ، وتسر خطاً روح الإبحار وجوهه . فالسبالة في رسم صورة البحر غير الواقعية تشبه تلك الأحداث التي يرونها الراوي ، لأن كل ما يرويه هو من بذات الخيال الخادع . ففي الشراع والعاصفة ، مثلاً ، يصف الراوي عاصفة بعد عودة الطروسي من عند خليته أم حسن ، فيقول :

منكسرة لعزى ده هي لك الشوق في الأملح فلا يترى
أزا المكلد "لا لعلظها ما" فلو لم لعلظها في المكلد
عنى ؟

■*المبالغة في
رسم البحر غير
الواقعي تشوه كل
الأحداث التي
يرونها الراوي.

[illegible]

إن العمل في قلاع العربات الحديدية المحملة بالضائع من أمام البواخر الراسية على البحر إلى مستودعات الميناء...
 "التقلب" في أعمال ومين من مستخدم في محل بقالة إلى بائع سبتي وحلق⁽³⁰⁾ لإخفاق حبساً تجارياً، ويؤكد أن حنا
 مكترة لم يعرف البحر إلا من خلال الشاطئ. وهذا، أيضاً، يعني أنه إن سافر مهما كان ذلك خصباً إلى مكتب برقية بحرية، فربما كان
 ذا خبرة أيضاً، تعلم كل من التعابير والمصطلحات البحرية والشاهد البحرية التي تراها عند كورنر ولندن ومينين وكورنر وكورنر
 وغيرهم من أبناء البحر. وما مقارنة الفلاح مع محل ميلان وهنجرلي إلا دليل على جهلهم الحقيقي برواية البحر. فعنا ميتة إن يكون ميلان
 لا هنجولي. إن رواية موسى كتبت ذلك ببراعة لا تقهر. إنه رواية بل أكثر، ورومانس بل أكثر، لأنه لا أمل. إنه كتاب الموت بل
 أكثر. كتاب الإنساني. كتب، منذ شتة قبل ثلاثين عاماً في أمة رعاة في العالم.

فالتخصصات فيه الواسعة مع أنها غريبة، وواضحة ولو أنها عملاقة. لكنني لأعتقد أنه يمكن تصنيفها رواية بحرية لاصيلة، على الرغم من أن المحيط خفياتها، وسفينة عالم بذاته، والحوادث الأبيض الثورير هو القدر الذي تظلمه لتتغلب عليه، ولكنه في النهاية يبرزنا جميعاً. إن موبى نيك كنيا رجل بحر خدج أمام الصاري، واصطاد الحوت، وعرف البحر وعمله، وعرف ماهو عمله، إن ميقل العاصري.

فالتأريخ قد يعرف قصة القبطان المجنون الذي يطارده الحوت في كل المحيطات، والحوت الأبيض الذي حطم له ساقه في رحلة
مؤلمة. ولكن الغريب هو أن بيني ميليل الكلمات هراً أبدياً على هذه الفكرة الغريبة. ومع أن كتاب الحوت هولي (غير سوى) تصنفه،
والمثل، وباعتقاف معه، والحقن مع الحوت الهائج، المعدن، والمطران، وقد أوفى أيضاً، ومختلف نكاح فيك في النهاية كتاب الأماسم بتعليم
الطبيب بكون (Piquet) والصمر. ولكن من يروي هذه الحكاية؟ في الشخص الأماسم الذين يروونها، كتاب القصة التي حصل
بجدار أمام الدال. إن جوهر الكتابة العظيمة، إذن، هو القوة التي تجعلنا نصدق كل شيء في النقص. فالصورة التي رسمها ميليل
للحوت المعلق التي جرح مشوه، بوجهين، تكافئه الغفاد، والخصاء العجيب، لأمسب لها في ألب البحر. لكن ومع أن كتابه تمثلاً
أدبية رائعة لن يسوغها إلا هيرمان لانغستون، فإنها لا تخلو من الأخطاء العجيبة، وأمسبها الأخطاء اللطيفة (التي تصححها)، خاصة
التي ميليل وأمسبها جرح تماماً عن خلق مشهد عجيب أصيل على الرغم من أن يروي ديك في حكاية سفينة، وبحر، وبحارة، وأبحر،

تقتصر للإطار الواقعي البحري، وعجز ميثاق، من غير ريب، يعود إلى أنه لم يفسد أن تكون هذه النحلة الفنية الثمينة رواية بحرية، بل دراسة في ملكة السيكلوجيا الإنسانية اللامحدودة (31). ثم إن ميثاق قد أخطأ عندما أطلق العنان لروحته الشعرية، وغالباً ماخبط الشعر بالثرثرة. لذلك فإنه لم يكتب لأشعر ولاثرراً، بل خليطاً هجيناً يخلته البعض نثرأ شعرياً أو شعراً منثوراً، وكان بمقتوره أن يكتب نثرأ رائعاً، مقنعاً، وسيطاً، وأن ينظر بعيداً بطلوب الناس. وأما رواية همنجواي المعجوز والبحر فإنها ليست رواية بحرية، بل هي امتداد لرواية البحر لكن لأها حكاية قارب، وليس فيها إلا عجوز، ويحز، وسكة، ومن خلال إشارتها إلى الأسطورة، وتحول القرد فيها إلى بطل يناضل نياية عن الإنسانية طراً، ومايهددها من كهولة، وحظ عائر، وفقر مدقع، ثم الموت، صنفت رواية بحرية.

ففي ضوءه، سانسف، يمكن الجزم أن حنا مينة لايمكن أن يكون بحاراً، وإن يعرف شيئاً عن البحر، وإدارة السفينة، والتعامل معه، إلا من خلال ماسمع من حكايات عن البحارة والصيادين، وماقرأ من رحلات قديمة في كتب التراث. فتمه يخلو كثيراً من أية ملحمة، والشعور البحري، ورد الفعل الحساس، الخفي والحي الذي هو ينبوع البخار الحقيقي. فمع كل قوته الوصفية، والعاطفية، لم يستطع تخيل مشهد العاصفة، لأنه خارج نطاق خبرته. وأدواته الأدبية لم تمر نفسها جازفة لترجمة الصورة المتخيلة بلغة واقعية. فالسفنينة، أو الشخنورة، عنده قطعة ميكانيكية خيالية تطلقها عاصفة وهمية، وسلوك السفينة في أثناء الإعصار لايتعدى حدود قلعه، لأنه لم يعش تلك العظائم العصبية ولم يبحر على متن سفينة. فأثناء العاصفة، مثلاً، لايسمع صوت الرئيس أو أزمرة، والغريب أن البحارة هم الذين يملكون تلك الأزمرة وعلى وجه التحديد سعيد حزم. لكن، من المعروف، أن أثناء العاصفة إذا أصدر القبطان أمراً، هناك عشرات بل مئات الأوامر. والقبطان يصدر أوامره بأثر قوي وبشكل واقعي وأدبي. فعلى سبيل المثال، يقترح سعيد حزم على الرئيس عيشوش، أثناء العاصفة، أن يطحر الحمولة في البحر لكي يحافظ على المركب عائماً، ويطلب المركب خفيلاً، عالياً على الأمواج، وبذلك يخفف احتمال الغرق، أو التعلثم: "أطرحوا كل شيء في البحر.. شرعت الأجسام في غدو وزواج، ترتفع أكياس الغصن وتطرحها في البحر" (32). فللقارئ يظن أن هذه الوقائع صحيحة، لكنها، في الواقع، أخطاء بحرية فاتحة، وقد استقاها حنا مينة من حكايات السندباد، ومن قصة عبيرة للبخار والرائد الفارسي بزرگ بن شهريار (33). وهذا مايؤكد حنا مينة نفسه في المرفأ البعيد: "عبيرة رسي بحمل المركب حتى يرمي عوماً أفضل، كسر النخل، قطع الأناجر.. في بحر الصين" (34). وبعض مايؤكد أن حنا مينة لايربطه بالبحر أية علاقة روحية هو العلاقة الحميمة بين سعيد حزم والرئيس عيشوش في النخل، وسعيد والقبطان أرتوزا في المرفأ البعيد، وفاطمر، والقبطان روجيه في الرحيل عند الغروب. إن القبطان لايقصاق البحارة، ومتى يلحظ القارئ أية علاقة صداقة بين القبطان وبحار ما، فليجزم أن هذا غير صحيح، والغاية منه هي "إيهار القارئ". فهذا يدعوني أن أشك في كل ما كتبه حنا مينة في كتبه الروائية وغير الروائية، وإن أردت مع د. ه. لورانس ألا نلق بالكاتب ولا القارئ (35).

قديس البحر يجب أن يعرف البحر معرفة وثيقة، وماءه الأزرق، وقلب البخار، والسفينة، والإبحار، وقادة السفينة، وأن يتصف بالطرفاة، وأن يمتلك حس الذعابة والفكاهة، أو روحها، وأن يبدي الحكمة، ومعرفة الرجال، والطقس، وحالات البحر. إن للرواية أعرافها، ولكن ينبغي أن تحمل هذه الأعراف شيئاً من الصدق. أما أعراف الرواية السبينة فإنها تجانب الصدق (الحقيقة)، والصدق هنا وفي كل رواية يمكن تعريقه بأنه ذلك الشيء الذي لايشير المشاعر عضياً ولايقاض معرفة وخبرة أوثك الذين يعرفون الموضوع. إن لرواية البحر خصوصيتها التي لا تتوافر في أي ضرب من ضرب الرواية. فهي محافظة جداً وتقليدية فيما يتعلق بسرعه ولعتها وظروفها، ولايمكن أن ترضى، أو نهانن البلاغات الجاهلة مثل العلاقات التقليدية بين البحارة والقبطان، أو أن يعتبر البحر شيئاً رومانتيكياً. لأن مثل هذه الأشياء تدل على أن سيكلوجيا الكاتب خاطئة. فالية علاقة بين البخار والقبطان، أو أي تعاطف له مع البحارة يدل بشكل قاطع على أن القصة مختلفة، ومتى تكرر الوصف فإنه ينبغي ألا نلق به (36).

فلو قارنا بين العاصفة التي يصفها حنا مينة في الشراع والعاصفة، أو الإعصار في الإصصار، وبين الإعصار الذي يصفه جوزيف كونرد في روايته الإعصار (TYPHOON)، لأدركنا مدى رومانتيكية حنا مينة المفرطة وبجعله المطبق بعالم البحر. فقد صور كونرد في روايته غضب الطبيعة الأعشى الذي يسم سمع الرجال بروعة صانقة، بالغة، لأنه عاشه ويعرفه جيداً، لذلك فقد رسم بكل صورة حية واقعية، متابعاً إلى مركزه، ثم نخل إلى الجحيم الذي يدور حول دوامة الإعصار. أما تصوير حنا مينة فكان كصنوبر سيدة مسافرة ترهب أن تقص عليها قصة عن إصصار (37). فحنا مينة كتكتور جونسون الذي سمي ربيع الشابة وكية الحصان. وعندما سئل لماذا فعل ذلك، أجاب: "جبل ياسيدي، جبل مطبق".

ماذا نريد أن نعرف في قصة البحر؟ وماهي رواية البحر؟ نريد أن نكتشف في رواية البحر حياة البحارة. لدينا فضول فطري لمعرفة البحر. نريد أن نعرف أسرار وغايات وبحوية قلب البخار. وأما عن رواية البحر فإنها جنس أدبي مميز لأن الوقائع والأحداث

■ الوصف
الإنشائي
الرومانتيكي لم
يخدم الحدث أو
الحبكة بأي شكل
من الأشكال.

الموقف الأدبي - 59

■ إن دفع العرايات والتقلب في أعين ومهن شتى من مستخدم إلى مساعد صيدلي وحلاق لا يخلق كاتباً بحرياً.

التي تصورها مميزة جداً وتؤثر بكل شيء في الكتاب. فالأحداث ينبغي أن تقع على متن السفينة، وطريقة سير وعمل السفينة جزء أساسي من الحكمة. واستخدام التعبيرات الفنية والتقنية البحرية مهم جداً أيضاً. إضافة إلى المعرفة التقنية للتيارات والطقس والخرائط والنظرة السليمة وممارستها. وإذا كانت السفن شراعية، فهناك الصواري والأشرعة وحبال الأشرعة. ولابد من استخدام اللغة البحرية بكل ما فيها من مصطلحات وتعبيرات. بشكل عام، يجب أن تتعامل رواية البحر مع البحر والسفينة والبحارة، ويجب أن تشمل المسافر والاعتراب وأن البحر هو القوة المعادية الرئيسة، وليس هناك أي عدو آخر. ومن خصائص هذه الرواية أن عنصر الحب فيها ثانوي جداً. بدأت رواية البحر مع الأدبيات التي هي أول رواية بحرية في التاريخ. ورواية البحر مفيدة بموضوعها وواقعية جداً، لأنها تصف ظروفاً معينة وأحداثاً خاصة، لذلك فإن حدودها فطرية. ولأنها تتعامل مجتمعاً معزولاً تماماً ومكاناً غالياً ما يلهي دور الخصم الحقد، لذلك فإنها تتطلب خلفية متخصصة جداً. ولم تكتسب هذه الرواية شعبية واسعة كأجناس الروايات الأخرى، لأنها تعتمد على مدى الخبرة البحرية ودرجة المفردة الأدبية عند الروائيين. وخلافاً لكل أنواع الرواية الأخرى، يتطلب هذا الجنس أرضية قوية محدودة، ويعتمد نجاح الكاتب فيها على التجربة المباشرة. فعلى سبيل المثال، استطاع الكاتب الأمريكي ستيفن كرين (STEPHEN CRANE) أن يكتب رائعته البحرية، شارة الشجاعة الحمراء (THE RED BADGE OF COURAGE) من خلال خبرته الخيالية. ولكن قصته البحرية، القارب (THE OPEN BOAT) لم تكتب إلا بعد خبرته ومعاناته الواقعية في البحر. إذن، لم يستطع كرين كتابة هذه القصة إلا من خلال تجربته القاسية في البحر.

فمن المحال أن يكتب أي روائي قصة بحرية دون تجربته الخاصة، لأن عليه أن يمتلك معرفة ثامة بلبن الملاحة، ونامذاج الطقس، وأمزجة البحر، والتيارات البحرية. فالخبرة العملية هي المادة الأولية في كتابة رواية البحر. إن أعظم القصص القصيرة في اللغة الإنكليزية لم تكتب لو لم يمش كوندرا سنوات طويلة في البحر. ولم يكتب همنجواي رائعته المشهورة، العجوز والبحر (THE OLD MAN AND THE SEA) لو لم يمارس صيد سمك المارلين. فقد استطاع واحدة وهاجمه سمك القرش. فهذه الخبرة لا تمنح فقط طابع الثقة ونوعية الواقعية في رواية البحر، بل توجه خيال الكاتب في حلّ لم يجرؤ إنسان على المغامرة فيه من غير معرفة وثيقة.

وكل كتاب رواية البحر العظيم بذووا حياتهم في البحر. ولكن للخبرة الطويلة في البحر أثر سلبي على الكاتب كما يقول جوزيف كونرد. وفي كل أنواع أدب البحر من مسرحية، وقصة قصيرة، ورواية، ورحلة

حقيقية، يُؤمل الراوي نتيجة المحن التي يمر بها ويجبر على تكرار القصة لأن التجربة غالباً ما تكون قاسية ودائماً محوطة. فمن رحلة أوديسيوس إلى رحلة إسماعيل بطل موبى ديك (نبوت وحدي لأروي لكم الحكاية)، فالبطل دائماً يعود مأزور العقل بالمعرفة المحوطة نتيجة تجربته في البحر. فالبحر يلعب دوراً مزدوجاً في أثناء الرحلة: فهو المجال الذي يقع فيه الإغتراف والتحول، وفي الوقت نفسه فهو مصدر المعرفة الغامضة التي يطمح البطل أن يكتشفها، أو يكتنه أسرارها، وبها يعود. فراحية المحيط وقوته ووجدانيته تغير هواله الأبطال وتفتحهم لتكتاتية عنها، ولكن دائماً بلغة مجازية تلائم الأمانة التي وقعت فيها هذه الرحلات. ويتشكل نمط الرحلة البحرية الكلاسيكية من تجمع الطاقم، الاستعدادات للرحلة، نثر شؤم، طقس متقلب، ثمر البخارة قبطن متعجرف، وفي النهاية تحطم السفينة، ونجاة بحار واحد ليروي الحكاية.

لكن على الرغم من تجاربهم المباشرة في البحر، لم يشعر كل كتاب البحر بالسر العذب عن البحر، كما شعر ميقل وكونرد. ولكن أدرك كل واحد منهم بطريقته الخاصة واقعاً في البحر، صورة شبح الحياة العصي على الفهم، وريشة عارمة لإثارة فضولاً جوهرياً، والكتابة بمنظور بعيد المدى. فكانت الرواية البحرية يجب أن يحافظ على درجة عالية من الدقة: دقة في التصوير والتقنية، والمصطلح الفني البحري. وعليه أن يعالج الحياة البحرية بموضوعية، فضلاً عن التركيز على التضاد بين رجل البحر ورجل الأرض، ويؤكد على خصوصياته، ويصوره كما هو، وفي الوقت نفسه عليه أن يصور معركة الرجال مع البحر، وكيف يعكس البحر ويصوغ شخصياتهم. كما أن عليه أن يهتم بالقضايا الميتافيزيقية للحياة والموت أكثر من غيره من الكتاب، لأن البحر عالم غريب ويعبر نفسه جاهزاً للتفكير الرمزي، فيصبح صورة من مصادر الحقيقة المطلقة، وتصبح الرحلة، بالمثل، بحثاً عن المعرفة الروحية، ووسيلة للمغامرة والرومانس، ووسيلة لتعليم وتقييم المجازية والأخلاقية، فضلاً عن التأويلات الباطنية أو الروحية.

البحر مرآة الشخصية وصانعها. ولهذا السبب، هذا الجنس الأدبي هو جنس محدد سواء أكان رواية أم مسرحية. وتختلف خصوصياته عن خصوصيات الأجناس الأدبية الأخرى، كما ذكر أعلاه، فالسبب في كل روايات البحر صورة مصغرة عن عالم التشاؤم، وتغير هو العالم. وفي هذه الروايات تتأثر الشخصيات بالبحر، وتسمى السفينة العالم الذي تنقل على خيسته النراما الوجودية، ويصبح البحر العالم الذي تبحر فيه هذه السفينة نحو مصيرها -المصير الذي يشمل ثلاثة مستويات للتجربة: مستوى الزمان، المكان، والروح. ويصبح المصير، في المعنى الروحي، البديل الميتافيزيقي للتندر. فالبحر كالمراة يظهر وجه الشخصية

■ حنا مينة
لا يمكن أن يكون
بحاراً ولن يعرف
شيئاً عن البحر
وإدارة السفينة
والتعامل معها.

نفسها، وأن العواصف والهدوء تسبب وتعكس العواصف والهدوء ضمن أرواح وأجسام الشخص أنفسهم. فمثلاً في رواية كورنر زنجي نرجس (THE NIGGER OF NARCISSUS) ، نرى جيمس وايت، البحار الزنجي المريض، فجيمس وايت ضحية مرض غامض يشتد عندما يولجح إصبعاً، والسفينة، نرجس، تبحر من بومباي. فالإصبع لم يكن سبب مرض جيمس، لأن جيمس مريض منذ أن وقع القعد كبحار على متن نرجس، ولكن، في هذا المثال، يبدو أن العاصفة تظهر مرض الروح والجسد، الذي يعاني منه البحار، ومنه أن شغفي، فالعاصفة، تقاليم وضع البحار الذي بدوره يؤثر في كل أعضاء الطاقم. فكان عدوى جيمس وايت انتقلت إليهم، أيضاً، وكثرت بأرواحهم؛ فقد أصبحوا عبيدين، كانبين، كسالي، وتكثرت معوياتهم مع كل انفجار جديد لرائحة الذات الفزقة الذي يتسلل إليه وايت. ولكن ينبغي أن ننسى حقيقة مهمة، هي أنه عندما تهدد العاصفة وجود السفينة نفسها، يتخلص البحارة من كتابة الروح وفقر الثمة، ويتحدون جميعاً لقتال عدوهم العام – العاصفة.

لو كتب حنا مينة عن حياة الصيادين في البحر، وعن الشاطئ، لربما وثق حياة تلك الشريحة، ولرسم صورة صادقة عن تلك الحياة، ولكنني، أيضاً، أشك في ذلك لأنه لم يكن يوماً صياداً. وسوف يفتش فاشلاً زريعاً كما فتش في رواياته البحرية المزعومة، وقدم فيها هذه الصورة المشوهة والمزيفة. وهنا سأذكر الكاتب الإسباني بيرندا (38)، على سبيل المثال، الذي بلغ شهرة واسعة لوصفه الواقعي وتصوره الرائع، والحي، والمثير، للبحر والشاطئ. وفي الوقت نفسه، اشتهر بواقعيته في اختيار الشخص من دون تصنع أو صقلية. فقد استطاع بيرندا أن يصور الطبيعة نقية كما هي مع نسيم البحر العليل، وغناء الطيور، ولم يشوّه أو يبالغ في تصوير العصر البشري، بل أظهره كجزء مهم من هذه اللوحة الفنية. وقد صور الصيادين وهم في ربوتهم، وفي قواربهم، وهم يصارعون البحر العاصف خلال تلك اللحظات المريعة التي تقتر الزمن أو الخلود.

ففي البداية يصور بيرندا البحر متحاً الخبز ليهلاء الصيادين وأسرهم، ثم الصراع المستمر غير المتكافئ بين البحر والصيادين، وكيف أن البحر يعطوهم عيشهم الزهيد، وفي الوقت نفسه، يسلبهم حياتهم مقابل هذا الدين. لذلك أصبح بيرندا روحاً مضاعفة الفنية. كما يصور حياة الصيادين القائمة على الشاطئ: تنتظر النساء، ساعة الدواع المؤثرة، روعة اللقاء، بعد كل رحلة، كفاعهم، كمرهم، الخطية والزواج، أفراحهم وأزواجهم، ربوتهم الكئيبة، واستسلامهم للشو، والحساسية القوية بالذعر. وكل هذا يصوره بضربات فنية بارعة تمتك نفس الحياة، وحيويتها، ولونها، ومعناها. لقد سيطر بيرندا على موضوعه سيطرة تامة، حتى إنه تتبع دقائق حياة الصيادين بدقة علمية فائقة، فضلاً عن أنه يعرف كل أنواع السمك التي تسكن بحر كانتيري، ومصطلحات صيد السمك، مثل الشباك، وصنارات الصيد، وكل تجهيزات صيد السمك الأخرى، والطعوم، وركوب الزوارق، والتنظيف. وبملاك معرفة فائقة في حركة الرياح، واليومسة. لذلك فهو كاتب متمرس لم يذلق إلى القواميس من أجل المصطلحات البحرية والسمكية بطريقة خرقاء، كانت ستضفي على أعماله مسحة باهتة، أو نغمة معرفية زائفة.

لقد اكتسب بيرندا معرفته بهذه المصطلحات الفنية والرموز والتسميات من كتاب تجاربه الحياتية الخاصة، لذلك صور لنا البحر بكل مرحلته، وجعلنا نرى، ونشعر، ونعرف البحر، والسمك، وعدة صيد السمك، والصيادين، كأننا نعيش بينهم. وكما نتقننا من صفحة إلى صفحة في رواياته، نتجول بين أكوام الصيادين الفقيرة، والمظلمة، ونشم روائح السمك التي تقوح منها، ثم ننقل إلى الحانات، والكنايس، والشاطئ، وأخيراً صديقهم مائح الخبز، العدو للدود، الخائن: البحر.

لو درسنا روايات حنا مينة البحرية، كما يدعي، في ضوء ماسلف من مناقشة لتبين لنا، بجلالة تام، أن حنا مينة لم يكن إلا بحاراً على ظهر حسان، ولم تكن رواياته إلا خدعة أدبية. فالشراع والعاصفة لم تكن إلا كما قال مراد كاسوخة: "وصفاً لحسين الطروسي الدائم للعودة إلى البحر، ورسداً لمرحلة (إنتفاخ) الطروسي عن البحر مدة طويلة كلها أسى على الماضي، وشوق إليه، وترقب مستمر ومتعذر إليه. لكن الوصف الروائي كان يفتك المعانات اليومية والراهنة المتعاشية مع البحر كصديق للإنسان تارةً وبعو له تارةً أخرى، كما افقت الرواية إلى (التكثك) البحري إذا صح التعبير، فلم تعرف شيئاً عن حياة البحارة والصيادين ولا معاناتهم اليومية في أعمالهم وحياتهم، في أفراحهم وحياتهم، ولم تعرف شيئاً عن حياة عمال الميناء أو طبيعة أعمالهم ومزارعهم ضد صاحب الموانع البحرية (39). وكتابة بحار تدور حول

تجار التكرات الذي يتنقل بين البقطة والنوم والسير على الشاطئ في إضابات قوية على مراحل من تاريخ سعيد حزم الشخصي وبعض الأحداث في تاريخ وطنه والعالم، وكيف أخذ بعض الناس إلى شاطئ البحر وأشاروا إلى سفينة فرنسية محملة بصالات الغاز في داخلها غارقة قرب الشاطئ، وأخبروه أن أباءه كان يأتي ليلاً ويغوص إلى قلب هذه السفينة، يخرج منها صناديق الغاز، ويعطيها للآلهة فيبيعونها سراً للحمال التجارية، ويشترى بشمها الخبز للآلهة، وأن أباءه لم يخرج من السفينة بعد أن غاص فيها آخر مرة، وأنهم بحثوا عنه وانتظروه لكن دون مائل. ويقول سعيد بالغوص داخل غبار السفينة بحثاً عن جثة أبوه، وحين ينجح بالخروج يكتشف أن

■ أديب البحر
يجب أن يعرف
البحر معرفة وثيقة.

الجلّة لم تكن جثة أبيه، بل هي لجندي فرنسي. وتروي الدّقة قصة بحث سعيد عن أبيه بعد سجنه لمدة ثلاث سنوات، وهجرته مع أسرته إلى اللاذقية حيث بدأ معاناته هناك، وتعرّفه على شخصيات مختلفة، أهمها الرئيس عبدوش الذي يعرض عليه أن يعمل على مركبه كبحار. وفي أول سفر له مع الرئيس عبدوش تهب عاصفة ذات ليلة ويعرق المركب، ويتمكن سعيد من النجاة. وتتسحور السرايا البعيد حول نجاة سعيد من الموت، ومماعله معه الرئيس عبدوش، وكيف يعرض عليه الرئيس عبد الحميد فرصة العمل على مركبه الجديد، ويرفض سعيد العرض، ويرفض أن يعمل حارساً للثقل في بحر بلا سفن، ويقتي بعمر دندني، ويسافران إلى اليونان، حيث يعملان هناك على سفينة كاسل التي تصادف إحصاراً قرب بناما، وكما نرى في الأفلام البحرية، تنجو السفينة، ويتنصر سعيد على القبطان في معركة فريدي، وعلى إثرها يتخذ القبطان صديقاً له، وأخيراً يعود إلى الوطن، ويقف في قصر سيده يرى فيه كاترين ثاني من البحر ثم تهرب إليه، ويعود يحمل مبرقاً بعيد. وأخيراً تروي الرحيل عند الغروب مغامرات فاطر اللجاري الذي لم يعد فارس البحر، بل فارس معشوقته، سائلة.

وفي الختام، يمكننا القول: إنه كان أحرق بحناً مينة أن يقول عن نفسه إنه (أبيب الجنس) بدلاً من (أبيب البحر)، لأنه كان فعلاً محترفاً في استعراضاته الجنسية وسرده الوصفي لها، وينتلك أفرع رواياته من الأبعاد، والمضامين الإنسانية، والفلسفية، والفكرية، والسيكولوجية، فتحوّلت إلى حكايات جنسية مثيرة لشدة اهتمام القارئ وإثارة.



الهوامش:

- 1- أحمد محمد عطية، أبيب البحر (القاهرة: دار المعارف، 1978)، ص. 145.
- 2- محمد كامل الخطيب وعبد الرزاق عيد، عالم حنا مينة الروائي (بيروت: دار الآداب، 1979)، ص. 31.
- 3- سعيد حورانيّة، في حنا مينة، الشراخ والعاصفة (بيروت: دار الآداب، 1977) مقدمة، ص. 10.
- 4- خديجة الطعطر، "الطروسية وعالم حنا مينة الروائي"، مجلة المعرفة (تيسان، 1974)، ص. 27.
- 5- غالي شكري، معنى المأساة في الرواية العربية (بيروت: دار الأفاق الجديدة، 1980)، ط2، ص. 230.
- من أجل الآراء المعتمدة الأخرى، انظر: فاروق عبد القادر، "قرارات في رواية حنا مينة"، مجلة الهلال (أب 1971)، ص. 61؛ سمير سعيد، "الشراخ والعاصفة أحقاد مشروع في الحياة"، مجلة الطريق (حزيران، 1969)، ص. 153؛ أبو المعالي أبو الشجا، سمفونية البحر والبحار، العربي، العدد 307 (يونيو 1984)، ص. 145-150؛ العربي، العدد 380 (يوليو 1984)، ص. 104-111؛ محمد دكروب، شخصيات وأدوار في الثقافة العربية الحديثة (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1987)، ص. 90.
- 6- حنا مينة، واهجس في التجربة الروائية (بيروت: دار الآداب، 1982)، ص. 5. انظر أيضاً خالد الأحمد، "حوار مع حنا مينة"، جريدة العربية، حمص، العدد 6909 (1987)، ص. 10-17. قيل لجوزيف كونرث ذات مرة إنه فعلاً أبيب البحر، فرفض رفضاً قاطعاً أن يلقب بهذه الصفة.
- 7- عطية، ص. 145، 146.
- 8- حنا مينة، كيف حملت القلم (بيروت: دار الآداب، 1986)، ص. 32.
- 9- عطية، ص. 146.
- 10- هذه الروايات حسب تسلسلها هي: الشراخ والعاصفة (1966)، الدّقة (1982)، حكاية بشار (1983)، المرفأ البعيد (1983)، والرحيل عند الغروب (1992). كما صدرت للكاتب رواية جديدة بعنوان المغامرة الأخيرة (1998) لم يتمكن من الحصول على نسخة منها.
- 11- انظر جورج طرابيشي، الرحولة واينولوجيا الرحولة في الرواية العربية (بيروت: دار الطليعة، 1983)، ص. 146، 147؛ حنا مينة، حكاية بشار (بيروت: دار الآداب، 1983)، ص. 37، 220، 316، 103، 143؛ ومزاد كاسوجة، الرؤية الإيديولوجية والموروث الديني في أدب حنا مينة (حمص: دار الفكرة، 1991)، ص. 232-233.
- 12- حنا مينة، الشراخ والعاصفة، تقديم سعيد حورانيّة (بيروت: دار الآداب، 1977)، ص. 72. انظر أيضاً حنا مينة، الدّقة (بيروت: دار الآداب، 1982)، ص. 180، 181-191.
- 13- تشبيه البحر بالمرأة مأخوذ من ألف ليلة وليلة، ومن المعجوز والبحر لهنجواي الذي اقتبسه بنوره من رواية سفينة الموت للكاتب الأمريكي، برنو تريغن.
- 14- الدّقة، ص. 200.
- 15- المصدر السابق، ص. 329، 330.
- 16- المصدر السابق، ص. 80.
- 17- حكاية بشار، ص. 221. انظر أيضاً الدّقة، ص. 224.

■ في قصة البحر ورواية البحر نريد أن نكتشف حياة البخارة.

- 18-كيف حملت القلب، ص. 30، 29
19-مواجس في التجربة الروائية، ص. 63
20-كأسوحه، ص. 59، 58
21-الشراع والعاصفة، ص. 80، 72
22-كيف حملت القلب، 10
23-علي نجيب إبراهيم، جماليات الرواية: دراسة في الرواية الواقعية السورية المعاصرة (دمشق: دار الفينيق، 1994)، ص. 100
24-الشراع والعاصفة، ص. 214
25-المصدر السابق، ص. 84
26-الذئب، ص. 233
27-حناء مينة، المرفأ البعيد (بيروت: دار الآداب، 1983)، ص. 14، 13
28-المصدر السابق، ص. 232
29-الذئب، ص. 315
30-كيف حملت القلب، ص. 10
31-انظر:
LINCOLN COLCORD, "NOTES ON MOBY DICK" IN THE RECOGNITION OF HERMAN MELVILLE: SELECTED CRITICISM SINCE 1846, ED. HERSHEL BARKER (ANN ARBOR: THE UNIVERSITY OF MICHIGAN PRESS, 1967), 174-186; BERT BENDER, THE TRADITION OF AMERICAN SEA FICTION FROM MOBY DICK TO THE PRESENT (PHILADELPHIA: THE UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA PRESS, 1988), P.20; HASKEL SPRINGER AND DOUGLAS ROBILLARD, "HERMAN MELVILLE". IN AMERICA AND THE SEA: A LITERARY HISTORY, ED. HASKEL SPRINGER (ATHENS AND LONDON: THE UNIVERSITY OF GEORGIA PRESS, 1995), P. 130.
32-الذئب، ص. 329، 330
33-جوزك بن شهريار بحار ورائد فزسي من رام هرمز. عاش في القصف الأول من القرن العاشر الميلادي. له كتاب عجائب الهند يروي فيه ما كان يراه العرب في زمنه عن شواطئ بلاد العرب والهند والصين. انظر: المنجد في الأعلام (بيروت: دار المشرق، 1982، 12)، ص. 131
34-المرفأ البعيد، ص. 283
35-انظر:
D. H. LAWRENCE, STUDIES IN AMERICAN CLASSIC LITERATURE (LONDON, 1933), P.15.
36-انظر:
S QUARTERLY, VOL. XXXVII (1930), PP. 18, "MORLEY ROBERTS, "THE SEA IN FICTION", QUEEN
36; SAM BLUEFARB, "THE SEA- MIRROR AND MAKER OF CHARACTER IN FICTION AND
DRAMA", ENGLISH JOURNAL, 48 (DECEMBER, 1959), 501-510.
37-انظر المرفأ البعيد، ص. 27-28، الذئب، ص. 317-332
38-جوزة ماريادي بيرينا (1834-1905)، أكبر رواي إسباني في عصره بعد غالدوس. ويقول بعض النقاد إنه أشهر كاتب بعد سرفانتس. من أشهر أعماله EL FIN DE UNA RAZA, LA LEVA, SONTILEZA. صور في روايته SONTILEZA على سبيل المثال، الحياة الحرة القاسية للفتاة لصاندي اسمك سكندندر، ومأساة البحر الجشع الطامع بالحيوات البشرية.
39-كأسوحه، ص. 58.

□ المراجع العربية

- الأحمد، خالد، "حوار مع حنا مينة"، جريدة العربية، حصص، العدد 6909 (1987). والمنجد في الأعلام (بيروت: دار المشرق، 1982، 12).
أبو القحاح، أبو المعطي، "سفونيات البحر والبحار"، العربي، العدد 307 (يونيو 1984)، العربي، العدد 308 (يوليو 1984).
إبراهيم، علي نجيب، جماليات الرواية: دراسة في الرواية الواقعية السورية المعاصرة (دمشق: دار الفينيق، 1994).
الحطيط، محمد كامل وعبد الرزاق عيد، عالم حنا مينة الروائي (بيروت: دار الآداب، 1979).
القطار، نجاح، "الطروسية وعالم حنا مينة الروائي"، مجلة المعرفة (تيسان 1974).
جوراني، سعيد، في حنا مينة، الشراع والعاصفة (بيروت: دار الآداب، 1977)، مقدمة.
نكروبي، محمد، شخصيات وأدوار في الثقافة العربية الحديثة (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1987).
سعيد، سمير، "الشراع والعاصفة احتفاء مشروع بالحياة"، مجلة الطريق (حزيران 1969).

- شكري، غالي، معنى المأساة في الرواية العربية (بيروت: دار الأفق، 1980، ط2).
 طرابلسي، جورج، الرحلة وأيديولوجية الرحلة في الرواية العربية (بيروت: دار الطليعة، 1983).
 عبد القادر، فزوق، "تراءات في رواية حنا مينة"، مجلة الهلال (أب 1971).
 عطية، أحمد أدب البحر (القاهرة: دار المعارف، 1978).
 كاسوحة، مراد، الرؤية الأيديولوجية والموروث اللبناني في أدب حنا مينة (حمص: دار الذاكرة، 1991).
 مينة، حنا، الشراع والعاصفة (بيروت: دار الأناضول، 1977).
، النخل (بيروت: دار الأناضول، 1982).
، حكاية بحر (بيروت: دار الأناضول، 1983).
، المرفأ البعيد (بيروت: دار الأناضول، 1983).
، الرحيل عند الغروب (بيروت: دار الأناضول، 1992).
، هواجس في التجربة الروائية (بيروت: دار الأناضول، 1982).
، كيف حملت القلم (بيروت: دار الأناضول، 1986).

□

□ المراجع الأجنبية:

- 1- BENDER, BERT, THE TRADITION OF AMERICAN SEA FICTION FROM MOBY - DICK TO THE PRESENT (PHILADELPHIA: THE UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA PRESS, 1988).
- 2- BLUEFARB, SAM, "THE SEA- MIRROR AND MARKER OF CHARACTER IN FICTION AND DRAMA", ENGLISH JOURNAL, 48 (DECEMBER, 1959), 501-510.
- 3- COLCORD LINCOLN, "NOTES ON MOBY DICK", THE RECOGNITION OF HERMAN MELVILLE: SELECTED CRITICISM SINCE 1846, ED. HERSHEL BARLER (ANN ARBOR: THE UNIVERSITY OF MICHIGAN PRESS, 1976), 174-186.
- 4- LAWRENCE, D.H., STUDIES IN AMERICAN CLASSIC LITERATURE (LONDON, 1933).
- 5 QUARTERLY, VOL. XXXV (1930), 18-5- ROBERTS, MORLEY, "THE SEA IN FICTION", QUEEN 36.
- 6- HASKEL SPRONGER AND DOUGLAS ROBILARD, "HERMAN MELVILLE", IN AMERICA AND SEA: A LITERARY HISTORY, ED. HASKEL SPRONGER (ATHENS AND LONDON: THE UNIVERSITY OF GEORGIA PRESS, 1995).

□□□

!0bĩ 5ε - N̄XiyC̄ōg yēc̄Hjy! (-N̄XiyC̄ōg yēc̄Hjy)

سعيد يقطين (*)

1- في الفكر الأدبي:

1-1 - مازال في ممارستنا الأدبية ووعينا بها مايتطلب الكثير من البحث والتأمل، ويستدعي العمل الدائب من أجل تطوير أسفقتنا، وتجديد نظرتنا إلى الأدب وإلى مختلف ما يرتبط به. لقد توقف، منذ أواسط هذا القرن، تفكيرنا ونقاشنا العملي والجاد حول الأدب ومجمل القضايا الأساسية التي تهمد كبرائه، وخصوصياته. ولوّجه العمل نحو إنجاز تراكمات عديدة بصدد قراءة النص وأدويله، وماتولّد عن ذلك من مشاكل تتصل بالقارئ، ووضع هذه الإشغالات يات العديد من القضايا الحيوية في طَيّ الإهمال، وتمّ تجاوز البحث فيها أو التفكير في ضرورتها أو استعجاليتها. نرؤم هنا إثارة بعض من هذه القضايا، وترهين النظر إليها في ضوء التحولات التي طرأت على مضمار الوعي والممارسة الأدبيين في ثقافتنا العربية الحديثة.

الفكر الأدبي هو واحد من أهم هذه القضايا التي أريد لفت الانتباه إلى جدواها سواء على الصعيدين النظري أو العملي، لأنني أراه يحتفل مجمل مايتصل بالأدب وطرائق البحث فيه. وأي تفكير فيه، أو مناقشة بصنده لايمكن إلا أن يعقب تصوراتنا العامة، ويجندها. كما أن أي تأخير في إيلاء هذه القضية ماستحقق لإثباتي عنه غير إلقاء وإغناء واقعنا الأدبي على ما هو عليه، وهو واقع لايمكن إلا أن نقول بشأنه، وهذا أقل توصيف، إنه لايليق بالإمكانات والاحتمالات التي يحفل بها العالم العربي، ويزخر بها الإبداع الأدبي.

1-2 - استعمل الفكر الأدبي" ليشمل مختلف النشاطات والممارسات المتصلة بالإبداع الأدبي. هذه النشاطات والممارسات تتعدد بتعدد أوجه الإبداع الأدبي، وتتعدد بتنوع الزوايا التي نقارب من خلالها الإبداع. يعمد الفكر الأدبي ليشبع لمختلف التصورات والرويات المتشكلة حول الإبداع في شتى صوره ولبعاده.

أوظف هذا المفهوم ليعرض، من جهة أولى، مفاهيم عامة مثل "الدراسة الأدبية" أو "البحث الأدبي" أو "الأدب" أو مشاكلها من المفاهيم العامة التي مازالت تستخدم بكثير من الالتباس والغموض. إنها بقدر ما تعني أشياء عديدة لاتدل في واقع الأمر على شيء محدد لمن يريد التدقيق أو التحقيق. هذه الاستعمالات المتعددة تتصل أحياناً بألماط من "التفكير" في الإبداع الأدبي، وأحياناً أخرى بطرائق "تحليله"، وهي جميعاً تتناول من زواياه الفنية والفكرية، أو من خلال مقارنته بغیره من الأعمال الإبداعية الفنية والجمالية، أو يربطه بواقعه ولتنوّ باحتمالاته...

كما أوظف هذا المفهوم، من جهة ثانية، ليجل محل مفاهيم خاصة مثل "الفكر الأدبي"، أو "الأدب" مضافة إليه نعت معينة مثل ما نقرأ "أدب الجاسي" أو "أدب الكنية" أو "الفكر الأندلسي"،... أو أمثابه هذا من التسميات التي نطالعها في عناوين الكتب والمقالات.

1-3 - إن استبدال هذه المفاهيم المتعددة والمتنوعة بمفهوم "جامع" يستوعب مختلف الممارسات التحليلية والنقدية للإبداع

(*) - كلية الآداب - الرباط - المغرب.

الأدبي العربي له ضرورات ملحة ومستعجلة يفرضها ما آل إليه واقع تفكيرنا في الأدب واشتغاله به. كما أن هذا الاستبدال لا يأتي لإلغاء تلك المفاهيم المستعملة والرائجة، ولكنه يسعى إلى تطهيرها، وتحديد هذا التحديد المناسب، وإكسابها معنى في النطاق الكلي الذي نتدرج فيه.

سبحان في البداية تحديد واقع الممارسات المتصلة بالأدب، وما انتهى إليه في غياب التنظيم والتأطير المفهومى لمختلف المجالات والاختصاصات التي تعنى بالإبداع. وسعائين في مرحلة لاحقة أن هذا التنظيم والتأطير الذي نفتح بمكثنا من تشخيص تصور يساعدا على تطوير "فكرنا الأدبي" وتجديده، ودفعه إلى احتلال المكانة التي تولىها فيتحقق على صعود الإبداع الأدبي العربي.

استعمل مفهوم "الفكر الأدبي" لينظر استعمالاتنا عن "الفكر الفلسفي" و "الفكر العلمي"، ويكون موضوعه العام الذي يشغل به هو "الإبداع الأدبي"، وذلك على اعتبار أن أي تفكير في الإنسان هو في الوقت نفسه تفكير في إنتاجه. و "الفكر الأدبي" موضوعه الأساس هو "الإنتاج الأدبي". وتبعاً لذلك فهو يلتقي مع مختلف ممارسات الإنسان وإنتاجاته، مهما تغيرت ألوانها أو تعددت صورها. وبهذا التحديد يغدو الفكر الأدبي متصلاً بمختلف أصناف التفكير التي يشغل بها الإنسان، ويتفاعل معها، ويستفيد من مختلف إنجازاتها إذ هو جزء منها بملاحمة الخاصة والمميزة. ويسعى وفق هذا التحديد أن تكون له خصوصيته الفعلية والعملية ضمن باقي التفكير وإضافاته التي يمكن أن يغني بها الفكر بصفة عامة مادام ينطلق من ضرب من الإنتاج (الإبداع الأدبي) الذي يستقبل اهتمام الباحثين من مختلف الاختصاصات والمجالات.

2- واقع الدراسة الأدبية العربية:

1-2- يعرف واقع الدراسة الأدبية العربية تنوعاً يصل حد التسبيب، وتعداً ينتهي إلى الفوضى، يكفي أن نتطالع عناوين الكتب ليظهر لنا ذلك بجملة. ومفاد هذا التنوع والتعدد أن كلامهما لا يسمح لنا بتحديد نوع "دراسة أو طبيعتها". فالدرايس لا يكلف نفسه عناء تدقيق "الإطار" الذي يشغل في نطاقه، أو نوع العمل الذي يزاول. ورغم إيماننا المبني بالتعدد في التشاور وضرورتها، فإننا نرى أنها مالم تُحدد في نطاق أو نمطا في شكل ممارسة محددة، فإن طابع التسبيب أو الفوضى سيظل مشرع الأبواب، ومفتوحاً إلى ما لا نهاية على للتحديد. وإلى الآن ما يزال العديد من الدارسين والباحثين العرب يتأفقون من السؤال عن الإطار النظري الذي يشتغلون في نطاقه، أو نوع العمل الذي يزاولون، رغم أن هذا من أوليات البحث ليا كان نوعه أو موضوعه.

2-2- إن مجالات معالجة الإبداع الأدبي متعددة بلا شك، كما أن أوجه البحث فيه تتنوع بتنوع الإشكالات الأدبية، واستراتيجيات تناولها من لدن الباحثين والدارسين. هكذا نجد أن تحليل لصيغة شعرية ليس هو الانطلاق من نمية معينة، أو البحث فيها من خلال جنس أو نوع معين في حقبة محددة. كما أن تناول ظاهرة أدبية خاصة بالنظر في صيرورتها التاريخية ليس هو تقديم رؤية شاملة عن الواقع الذي يعرفه الإبداع في العصر الزمان مثلاً، أو التنبيه بما يمكن أن تكون عليه أفاقه، أو رسم ما يجب أن تكون عليه الأفاق.

إن هذه الممارسات التي حاولنا التمثيل عنها جزء من ممارسات عديدة تتصل بالإبداع الأدبي. ورغم ما بينها جميعاً من صالات وطيدة تنجلي في كونها ترتبط كلها بالأدب، فهناك أوجه متعددة للاختلاف والتباين بينها. وبدون الانطلاق من تحديد صور الاختلاف وأوجه التباين بين هذه الممارسات لا يمكن للتشابهات والإشراكات بينها إلا أن تحدث تناخلات بينها بحيث لا يسمح هذا بتطوير أي ممارسة. ولستعدي الضرورة، ضرورة التقدم في رصد الظاهرة الإبداعية، وفهمها وتحليلها، تدقيق الفروقات من جهة، بين هذه الممارسات وبين المشتغلين بها من جهة أخرى. ومعنى ذلك وضع حدود كل ممارسة لتركز إنجازاتها طبقاً لخصوصيتها ومقتضايتها، إذ كلما تطورت هذه الممارسات المختلفة أمكن للتفكير الأدبي العربي، وهو يستوعب مختلف هذه الممارسات أن يتفق ويشطور من منظور حيوي ودينامي.

كما أن هذا التدقيق يسمح بوضع الحدود والمعايير التي تشكلنا من النظر إلى كل ممارسة على حدة، وفي ضوء المتطلبات والتبعات التي تستلزمها.

2-3- إن المشتغل بالإبداع الأدبي العربي مطالب بطرح هذه الأسئلة، وعليه أن يحاول الإجابة عليها من خلال إمكانية تأطير عمله ضمنها. نجد من بين هذه الأسئلة: ماهو نوع الاشتغال بالأدب وطبيعته؟ وإطاره النظري؟ هل الاشتغال يتصل بالأدب

■ أهم خطوات
تبدأ في تحديد
القواهر وتعيين
الأشياء وأعطائها
أسماءها المناسبة
لها.

باعتباره جسماً كلياً؟ أم يتركز على جنس من أجناسه؟ وفي الحالتين معاً هل يتم الاشتغال به انطلاقاً من نصوص تنتمي إلى أجناس أو أنواع بعضها؟ أم يخلق بناء على شذرات نصية...؟

إننا في اشتغالنا بالآداب الحديث أمام تعقيد مثل هذه الأسئلة التي نعتبرها بديهية بل وساذجة. ويؤكد عن هذا غياب التمييز بين كل مايتصل بـ "الإبداع الأدبي" نقداً أو دراسة أو بحثاً... أو ما نشأتنا من التسميات العديدة وغير الدقيقة مادامنا لاثريين إلى تصور عام يحدد أشكال هذه الممارسات ومميزات بعضها عن بعض. وهكذا تتسارو الإطباعات غير المنظمة ولا المنهجية، وتحليل النص الخاصص لإظهار نظري محدد للملاحق والسمات. إنها جميعاً تفقد أدبي، مادامت تتصل بـ "نص أدبي". وعندما لا تميز بين هذه الممارسات المختلفة وفق ضوابط علمية صارمة ومحددة، أو أفق إستمولوجي مضبوط، لا يمكن لتلك الممارسات إلا أن تبقى مفتوحة على العام والمشارك، وغير المحدد أو المنق. ولعل أهم خطوات البحث تبدأ من تحديد الظواهر، وتعيين الأشياء، وإعطائها أسماءها المناسبة لها. وهذا الضرب من البحث أهملناه منذ زمان بعيد حيث كان الاهتمام ينصب على ثقافة النقاد الأدبي² (م. التويهي)، أو على "النقد الأدبي"³ (أ. الشايب) وعلى ما يتصل بالفروق والحدود في نظريات الأدب⁴ (ع. المنعم تليمة/م. مرعي)، والأدب وفلونه

ومذاهبه⁵ (م. مندور/ع. اسماعيل)، أو الأدب والدراسة الأدبية⁶ (ك.ش. فيصل)، وماشاكل هذا من المؤلفات التي كانت تحثي بالتفكير فيما يتصل بالممارسات الأدبية المختلفة. وأن الأوان للبحث في هذا النوع من المسائل والقضايا المتعلقة بنقد التفكير في الأدب، بعد أن غاب هذا الضرب من البحث تحت هيمنة الاشتغال بـ "النص الأدبي"، وضغط الاشتغالات التي نجمت عن استلهاهم النظريات الغربية الجديدة في النقد منذ أواخر الثمانينيات.

2-4- وأنا بصدد وضع القسمات الأخيرة على هذا الموضوع، أتيح لي الاطلاع على دراسة لتوفيق الزبيدي (1997)⁷، حيث وجدت تقارباً كبيراً بيننا في الإحساس والرعي بضرورة تحديد القضايا التي نلكر بها على صعيد الأدب، فأحببت التعرض لوجهة نظره، لما لها من قيمة في هذا السياق، وبالتحليل والنقد قبل تصصيل الحديث حول التصور الذي أرى من خلاله المسألة التي أعالجها هنا.

2-4-1- يطلق الباحث ت. الزبيدي من الإشكال نفسه الذي حاولت الانطلاق منه بقوله: "إن الباحثين في الخطاب النقدي العربي يشعرون، صراحةً بذلك أم لم يصحروا، بظاهرة غريبة، هي تسيب العملية النقدية" (ص 48). وهذا الوضع وإن كان يتصل بالحاضر، فإن العرب القدامى، على النقيض، أقاموا اشتغالهم بالأدب على نظرية نقدية، وأن "النقد العربي القديم شكل نظرية مخصوصة، وأنه استقام "علماً" له موضوعه ومصطلحاته وقضاياها الإجرائية..." (ص 48). وينتهي إلى تأكيد: "ولقد كان القدامى أشجع منا في التعبير عن قيام "علم النقد". وأوضح أن المقصود بالمقارنة هم العرب المحثثون أو المعاصرون الذين لم يتولوا بـ "علم النقد" إلا بعد أن وجدوا الغربيين يفعلون ذلك. وفي هذا السياق يشير إلى عملي كل من أ. الشايب، وعز الدين اسماعيل اللذين سبقا إلى إثارة البعد العلمي للممارسة النقدية.

ي طرح الشايب هذا السؤال: "هل يمكن وجود علم النقد الأدبي؟" ويوجب عنه بأن النقد الأدبي يلف موقفاً وسطاً بين العلم والفن. ويبدو ذلك في كونه يستعمل تارة مصطلح "علم النقد"، وطوراً "النقد الأدبي". وعندما يعمل الشايب على موضعة النقد بين العلوم لدى العرب، يتم الربط بين الأدب والنقد، ويؤكد أن مفهوم "الأدب" كان هو المفهوم الجامع للتخصصات الشعرية والشعرية من جهة، وشتي العلوم المتصلة به من جهة ثانية. وبذلك يترج النقد ضمن الأدب، ويصنفه ضمن "الأدب الوصفي"، بينما يصنف الشعر والفن ضمن "الأدب الإنشائي" (ص 49). وإذا أردنا إعادة صياغة آراء الشايب كما اقتضها لنا الزبيدي بأمانة وموضوعية، سنجد أنفسنا أمام مفهوم جامع هو "الأدب"، ويتضمن هذا المفهوم من جهة "الأدب الإنشائي"، ومن جهة ثانية "الأدب الوصفي" على هذا النحو:



أما بخصوص مؤلف عز الدين اسماعيل "الأسس الجمالية في النقد الأدبي"، فيلج الباحث على الطابع العلمي الذي ينتهجه

صاحبه، لأنه لم يكن عنده هم التطوير لـ "علم النقد"، ويستخلص الزبيدي بعد ذلك أن تلك الدراسات لم تكن تبحث في ما وراء ذلك الخطاب النقدي العربي، وخاصة متعلق بالأسس التي تجعل من النقد علماً قائم لذاته" ص50، وهذا ما سيضطلع به الباحث بعمق وأصالة.

2-4-2- إن الباحث المركزي الذي ينطلق منه الزبيدي يتمثل بجلاء في قوله: "إننا اليوم في حاجة ماسة إلى تنظيم تلك العلوم وتصنيفها، وهو ما من شأنه أن ينظم أبحاث العلماء، ويوضح مسائل الاختصاص وفروعه..." (ص 51). ننقل مع الزبيدي في دعوته هذه إلى مواجهة ظاهرة التسيب التي تعترض تمامتنا مع الأدب. إنه بدون تحديد "الموضوع"، والمجالات التي تشغل به لا يمكننا أبداً تدقيق معرفتنا به وفق تصورات محددة ودقيقة، وأولى العمليات التي يفرضها علينا واجب تنظيم الممارسات المختلفة المتصلة بـ "الأدب" يكمن في تحديد "المفهوم الجامع" الذي يضم مختلف هذه الممارسات، وسنحاول الوقوف على ذلك من خلال هاتين النقطتين:

1- النقد :

تحدث الباحث عن تعدد مستعلمي الخطاب النقدي العربي، وتفاوت الإطارات المعرفية التي ينطلقون منها، وجسد طابع التسيب المشار إليه بقوله: "برز التسيب في غياب الجامع الإستيمولوجي: فهل كل ما قبل النص الأدبي هو من النقد؟ وإذا كان هو باب النقد، فما الذي يؤيد بين خطاباته المختلفة؟". وينتهي بعد ذلك لتحديد هذا المفهوم الجامع، ويقدم تصنيف المجالات التي تعضوي تحتها. سيجل قبل ذلك أن هناك عدة مفاهيم شائعة مثل: "الدراسة الأدبية أو القراءة أو نظرية الأدب، فهي أمور وإن تنوعت تسمياتها فجامعها واحد هو النقد" ص50.

إن المفهوم الجامع الذي يبرئنيه هو النقد. وهو يختلف في تصوره عن الشايب واسماعيل وسواهما بالأغلب إلى أن النقد علم، ويبدو ذلك من خلال قوله: "الرأي عندنا.. أن قيام النقد علماً هو مبدأ ضروري لتقدم الدراسات المتعلقة بالأدب" ص50. وهو في هذا المنحى يصل الحاضر بالماضي، مادام القدامى نادوا بضرورة "علمية النقد". ننقل مع الباحث الزبيدي في تصوره العام، كما أننا نشاركه الدعوة نفسها إلى تنظيم الدراسات الأدبية، وإعادة تصنيفها بما يخدم التطور والنفاذ العلمية المنشودة. لكننا نختلف معه في طريقة تجسيد التضاد وترتيبها وتصنيفها على نحو ما سنبين بعد التعرض لعملية التصنيف لديه والتي هي جزء من عملية تحديد المفهوم الجامع.

2- علوم النقد:

يقول الزبيدي: "إن ما نذهب إليه هو أن علم النقد علوم. لذا وجب الحديث عن علوم النقد" ص 50. وضمن حديثه عن علوم النقد يدرج مختلف الممارسات المتصلة بالأدب مثل: شرح النصوص ومناهج دراسة الأدب، وما شاكل ذلك.

يقسم الزبيدي علوم النقد إلى قسمين كبيرين: علوم النقد العامة وعلوم النقد الخاصة. إنه هنا أمين في انطلاقه من مبادئ علمية في التصنيف تميز بين الكلي والجزئي. وكل من القسمين يقبل بدوره القسمة إلى أقسام فرعية على هذا النحو:

2-1- علوم النقد العامة:

تقسم علوم النقد العامة عند الزبيدي إلى خمسة فروع هي: (1) نظرية النقد. (2) تاريخ النقد. (3) نظرية الأدب. (4) تاريخ الأدب. (5) النقد الاستشرافي.

2-2- علوم النقد الخاصة:

أما علوم النقد الخاصة فهي عنده تنقسم بدورها إلى قسمين كبيرين هما:

2-2-1- علم اللغة والأدب: وتضم خمسة علوم فرعية: (1) آليات الخطاب الأدبي. (2) المناهج الأدبية وتطبيقاتها. (3) نقل النصوص الأدبية ونقدها. (4) شرح النص الأدبي ومنهجيته. (5) تعليمية الأدب.

■ هل يمكن وجود علم النقد الأدبي، من الوقت الذي يعتبر فيه النقد الأدبي وسطاً بين العلم والفن؟

2-2- علم النقد الأدبي : ويرى أنها على الأقل خمسة وهي: (1) آليات الخطاب النقدي، (2) القاموسية النقدية، (3) الاصطلاحية النقدية، (4) المصطلحية النقدية، (5) تعليمية النقد.

إذا أردنا إعادة صياغة هذا المشروع التصنيفي لنبين لنا واضحاً كما عمل صاحبه، فإننا نجد أنفسنا أمام الخطأية التالية :



وينبغي الباحث عرضه لعملية التصنيف هاته بقوله: "إن هذا المشروع التصنيفي لعلوم النقد من المشاريع التي تزداد نجاحاتها بالعمل الجماعي والاستفادة من تجارب الباحثين، وتقييم ما هو سائد في هذا المجال واختيار ما يقرّر من المسائل" ص. 52.

2-3- نلّمس من خلال التصور الذي قدمه الزبيدي أننا أمام رؤية واضحة وهادفة إلى إزالة طابع التسيب الذي يسود ممارستنا ووجدنا الأدبي. لذلك فنحن نقف معه إجمالاً في الدوافع التي ينطلق منها، والمرامي التي يسعى إلى تحقيقها من وراء بلورة تصوره هذا. لكننا في الوقت نفسه نسجل اختلافات معه وذلك للاعتبارات التي نسوقها على النحو التالي:

أولاً: بخصوص الباحثين يجعل الزبيدي من "النقد" المفهوم الجامع لمختلف الممارسات المتصلة بالأدب، فإنه واقع الأمر لا يجر من التصور السائد شيئاً. إن هذا المفهوم إلى جانب "الأدب" هما السائدان. ولا يمكن للإبقاء عليهما جامعين أن يساعدنا على تلمس مختلف أوجه الممارسات الكثيرة والممكنة. وعلاوة على ذلك فإن لمفهوم "النقد" دلالات وإيجابيات خاصة، لا يمكن تجاوزها بسهولة. ولهذا السبب نجد الباحثين والدارسين على اختلاف مشاربهم يفتخرون بصدد تحديد طبيعته: هل هو فن أم علم؟ وأي تحديد له وفق هذه الصفة أو تلك التوفيق أو بينهما لا يمكن أن يخرج عن طبيعته المتعددة، وغير المحددة بدقة. وحتى عندما يقول لنا إن "النقد" علم، وهو "علوم" خاصة وعامة، فإنه لا يحل المشكلة البتة، لأنه عندما يجعل من كل ممارسة نقدية علماً، فهو أحد الثنين: إما أنه يجعل من كل ممارسة نقدية علماً، أو أنه يلغي مختلف الممارسات النقدية التي لاتتصل بالعلم بأي سبب.

مفاد هذا أننا عندما نقرّر تصوراً تصنيفياً أو تنظيمياً لا تكون نماذج "الدعوة" إلى تصور معين للممارسة، وإلغاء غيره من التصورات. إننا في نطاق العملية هاته نكون نضع مختلف الممارسات في موقعها الخاص بها دعواً للاستنباط، وفعلاً للتسيب. أما ممارسة "الدعوة" إلى التصور فسجاله ليس هنا.

إن اتخاذ "النقد" مفهوماً جامعاً لا يستوي بسبب طبيعته المتعددة، واعتباره علماً يلغي مختلف الممارسات التي تلعن صراحة أنها "ضد" العلم، ومع أن يكون النقد "فناً"، أو أنه ذو طبيعة مزججة.

ثانياً: بخصوص في تصنيف العلوم النقدية، نجد أنفسنا في واقع الأمر أمام موضوعين اثنين: فهناك من جهة "النقد" (الخطاب النقدي)، ومن جهة ثانية "الأدب" (الخطاب الأدبي). ويستدعي هذا الضرورة ملاحظة كيف يمكن لعلم أن يكون له موضوعان. سيقال إن النقد علوم، وسيدفعنا هذا إلى أن نتحدث عن نوع الاختصاص الذي يمارسه كل من المشتغلين بواجده منهما، وتلك لأننا نجد النقد موضوعاً للدراسة في علوم النقد العامة (نظرية النقد - تاريخ النقد - النقد الاستشرافي)، ونجد أيضاً ضمن علوم النقد الخاصة، في كل ما يتصل بـ "علوم الخطاب النقدي". ويمكن قول الشيء نفسه عن الأدب، فهو موضوع علم النقد العامة عنوان "نظرية الأدب" و "تاريخ الأدب" من جهة، ومن جهة ثانية نجده في علوم النقد الخاصة تحت عنوان "علوم الخطاب الأدبي". والسؤال الذي يفرض نفسه هنا لأن مقام العلم يفرضه هو التخصص: هل يمكن التخصص في علوم النقد العامة أم الخاصة؟ أي الأدب أم النقد؟

وإذا كانت الحدود بين الاختصاصات تفرض نفسها، إذ رغم العلاقات الوشيجة التي يمكن أن تصل بين العلوم، فلا بد من حدود ضرورية للعمل والاشتغال، لأنه كلما اتسعت تلك الحدود صعب الحديث عن اختصاص دقيق ومحدد بمناهج.

لقد وفق الباحث في تنظيم الممارسات المتصلة بالأدب بوجه علم، كما أنه نجح في تأطيرها رغم ما فيها من تشعب (علوم الخطاب النقدي يتعدد فيها ما يتصل بالقاموس والاصطلاح والمصطلح)، لكنه لم يوجد جسوراً بين العلوم النقدية وسواها من العلوم.

الموقف الأدبي - 69

■ يبرز التسيب في غياب الجامع الاستيمولوجي للدراسات الأدبية.

وهذه الجسور لا يمكن نكرتها نهائياً، سواء كانت هذه العلوم قريبة مثل البلاغة العامة واللسانيات علوم خاصة لانتهم بالأدب ولكن بخلاف العلامات اللغوية أو غير اللغوية، أو علوم مجاورة كالعلوم الإنسانية والاجتماعية، وكأني هذا العلوم النقدية مستقلة عما عداها من العلوم.

هذه الملاحظات لا تقلل من تصور البحث، ولا من قيمة دعوته إلى تجديد تنظيم وتأطير الممارسات الأدبية المختلفة. إنها مساهمة في الحوار ودعوة إليه للبرورة رؤية مغايرة لما هو سائد في الوعي والممارسة.

3- اقتراح: في الفكر الأدبي:

3-1- حين جعلنا الفكر الأدبي مفهوماً جامعاً كان يتحكم في تصوراتنا هاجس إعطاء مختلف الممارسات المتصلة بالأدب طابعاً خاصاً يتصل بعملية التفكير. إنها جميعاً، من الدراسة العلمية العميقة المولدة إلى المقالة العائنية التي تقدم في المجلة أو الجريدة، مروراً بمختلف أصناف البحث والدراسة والتقويم والتعليم نتائج عمل فكري، فيه جهد وبحث، وإنهاء إلى تاريخ فكري من الإنجازات

المختلفة المرتبطة بالإنتاج الأدبي.

3-2- بهذا المفهوم نتجاوز المفهومين السائدين (النقد- الأدب) لما لهما من إيهادات وتعينات غير شاملة، وغير دالة على بعض أصناف التفكير الأدبي. فلقد يظل يحول على التقييم وعلى ذاتية النقاد، والأدب تزوج فيه الإشارة إلى البحث والإبداع معاً. بهذا التحديد نكون نضع الفكر الأدبي في مقابل الإبداع الأدبي (الإنتاج)، أي أن موضوع الفكر الأدبي هو الإبداع الأدبي في مختلف صوره وتجلياته. وتبعاً لهذا التحديد لابد من تقسيم الفكر الأدبي إلى قسمين أساسيين لكل واحد منهما حدود وموضوعه الخاص، لكيهما يتكاملان. هذان القسمان هما: العلم الأدبي، والنقد الأدبي. ويشيرنا بين هذين المجالين نرسم إلى حل الإشكالات التقليدية في فكرنا الأدبي العربي حول "فنية" أو "علمية" للدراسات الأدبية.

3-3- إن موضوع العلم الأدبي هو "الأدب" من حيث خصائصه ومميزاته التي تميزه عن غيره من الخطابات الفنية وغيرها. وبذلك فهو هنا يلتقي مع مختلف أنواع العلوم التي تدرس هذه الخطابات ويستفيد منها، ويتفاعل معها. إن العلم الأدبي يُعنى بشكل خاص بالكليات العامة، والمجردة للخطاب الأدبي. والمشتغل به هو "العالم" الأدبي، تميزاً له عن "النقد" الأدبي. وهو إلى جانب اهتمامه بالكليات العامة والمجردة، يعنى بكبريات القضايا التي لا يمكن أن يشتغل بها النقاد الأدبي مثل التأريخ الأدبي، وقضايا الأجناس والأنواع الأدبية، وقضايا تدريس الأدب، وعلاقات الأدب بالمجتمع والنفس، أي لكل ما ينصل بالأدب من قضايا تتجاوز مجاله إلى المجالات التي تنتفع على الخطاب الأدبي من زوايا متعددة ومختلفة.

يشتغل العالم الأدبي بهذه الكليات وكبريات القضايا المتصلة بالأدب بغض النظر عن التحقيقات النصية الكثنة أو الممكنة. وبطبيعة الحال فهو يراول عمله في نطاق التراث المتراكم عبر العصور، وفي سواق مختلف المعارف التي تتحقق في العصر. إنه لايزوي عن العالم المعرفي وعن مختلف الإنجازات في مختلف التخصصات. إنه يشتغل بالأدب في نطاق مختلف العلوم والمعارف التي يتحرك في أفقها.

نرسم من إعطاء "العلم الأدبي" مكانة خاصة ومتميزة في تقسيمنا للفكر الأدبي، أن نولي "العلم" والبحث العلمي المتصل بالإبداع الأدبي ما يستحق من العناية، لطالما شككتنا في إمكانية البحث العلمي المتصل بالأدب من منظور "البي- إن" العلماء من التخصصات عديدة اهتموا بالأدب واشتغلوا به. لكن المتخصصين في الدراسة الأدبية ظلوا يبنأى عن إعطاء بعده العلمي الممكن. وفي هذا الإطار أرى أن تجربة الشكلانيين الروس رائدة، ونحن العرب في حاجة إلى استيعاب روحها واستلهامها لتأسيس تصور علمي لدراسة الإبداع العربي قديمه وحديثه. ولأعني استيعاب الروح والاستلهام أن نأخذ نتائج أبحاثهم ونحاول تطبيقها على إنجازاتنا الأدبية منذ القديم إلى الآن. وفي هذا مشع للبحث والتفكير في الأدب من منظور جديد وقابل للتطوير.

3-4- إن كان العالم يهتم بالكليات وكبريات القضايا المتعلقة بالإبداع الأدبي، فالنقاد الأدبي يهتم بالتجليات السلموسة (النص الأدبي)، وهو في دراسته إياها يستلهم مختلف المنجزات التي تتركب من خلال اشتغال العالم الأدبي. وفي هذا التعلق يمكننا أن نذهب إلى أنه لا يمكن أن يتأسس النقد إلا بناء على إنجازات البحث العلمي الذي يتحقق في مختلف العلوم الأدبية. وبهذا رغب الحدود الفاصلة بينهما، حيث يمكننا أن نتحدث عن كل منهما مستقلاً عن الآخر، فهناك تكامل بينهما، إن العلمين يكمل أحدهما

الأخر، ويستدعي كل منهما العمل الآخر. فالعالم ليس هو الناقد. وعلى كل منهما أن يحدد موضوعه بدقة، ويشغل فيه بناء على طبيعته ونوع ممارسته. يمكن أن يجتمع في شخص واحد العالم والناقد، لكن الغلبة تكون لأحدهما في هذه الممارسة أو تلك. وبهذا التمييز يمكن أن تكتسب أي ممارسة حدودها وتعلقاتها مع غيرها.

هاتان الممارستان أساسيتان في تحديد أي أفق جديد للتفكير الجاد في الأدب من حيث تشكل أجناسه وتطورها ومختلف ارتباطاتها. وما ينقص بحثاً وتفكيرنا في الخطاب الأدبي نجده كامناً بجلاء في العدم هذا التمييز سواء على صعيد الوعي أو الممارسة. وكلما خطونا خطوة في اتجاه ممارسة عملاً عليه في الجامعة والمدرسة والمجلة والجريدة، أمكننا تأسيس رؤية جديدة للإبداع. ومامنا لامتيز بين الممارستين، ونلتقي من الإجابة عن الأسئلة التي طرحناها أعلاه سنظل ممارستنا تراوح المكان. وعندما يتأتى لأي مشتق بالأدب في العالم العربي أن يقول بأنه عالم، أو ناقد، أو بأنه يزوج بينهما وفق تصور محدد، فتلك بداية الوعي وممارسة جديدة للأدب عندنا. أما تحديد ما يميز به العلم عن النقد، وما يخصه كل واحد منهما من علوم فرعية، أو ممارسات خاصة فيمكننا أن نجتهد كما فعل الزيدى لأوطرها وننظمها التأطير والتنظيم الملائمين والمناسبين. وفي دراسة أخرى يمكن أن نضطلع بهذا العمل الذي نؤكد ضرورته، وأهميته لتجديد فكرنا الأدبي حتى يشس له أن يعانق كبريات المشاكل التي تتعلق بالإبداع في ذاته، وفي علاقته بالإنسان العربي، وبمجمال الأسئلة التي يفرضها عليه الواقع الذي يعيش فيه.



□ هوامش:

- 1- ابن خلدون (عبد الرحمن): المقدمة، دار الكتاب اللبناني، ط3، 1967، ص. 1069
- 2- ج. التويهي: ثقافة الناقد الأدبي، مكتبة الختجي، ط2، 1965
- 3- أ. الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط5/1955
- 4- عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة، القاهرة، 1973
- 5- محمد مندور: الأدب ومذاهبه، مكتبة النهضة مصر، ط2، 1957.
- 6- عز الدين اسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط4، 1965
- 7- شكري الفيصل: مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي، مكتبة الختجي، 1953
- 7- توفيق الزيدى: تعليمية النقد، في مجلة: المجلة العربية للثقافة، ع32، ص 160 مارس 1997.



في المجموعتين الأولى والثانية، وهما:

١- **الجموعتان الأولى والثانية** (٦).

٢- **الجموعتان الثالثة والرابعة** (٧).

في المرحلة الأولى التي تتمثل في المجموعة الأولى والثانية نجد جملة من المنظومات الأيدولوجية التي تحدد طبيعة الشعر، ودوره، والفضايا والمواقف والتمناج الجمالية التي يشتمل عليها النص الشعري، وكذلك الكيفيات والأشكال والأساليب المتبعة وفقاً لذلك المنطق الأيدولوجي.

كان الشاعر "تظيم أبو حسان" ومع أغلبية شعراء مرحلته وجيله يصدر عن عدة قراءات أو تفسيرات لتلك المنظومات الأيدولوجية، لكن ومهما تأملت هذه القراءات أو التفسيرات بشكل أو بآخر إلا أنها تشترك بقواسم رئيسية أو نقاط مشتركة محددة.

لقد جرى الاعتقاد لفترة طويلة بمفهوم التقدم الخطي للتاريخ، وهو مفهوم أساسي من مفاهيم الحداثة، وعلى أساس هذا المفهوم تم النظر للواقع وللشعر بنوعين أي موقف نقدي أو مراجعة تحليلية لهما.

كذلك، ومن عدة استخلاصات ووصايا أيدولوجية جرى تقديم الحقيقة للقراء والجمهور، وهي إبداعات زينة تأويل الواقع، وبالطبع، لم يكن الأمر على هذا النحو التام، بل كان معتمداً على كل الشعراء، فقد اختلفت الطبقات الاجتماعية والنسبية على تلك التفسيرات الأيدولوجية والسياسية بهذا الشكل أو ذلك، كما تأملت، كذلك، طرائق تمثل وتمثيل مفاهيم الحداثة الشعرية من شاعر لآخر، ومن فترة لأخرى عند الشاعر الواحد.

بالنسبة لفصائد المجموعة الأولى والثانية للشاعر "تظيم أبو حسان" نجد ملامح تلك الفترة برمتها، إن في الجانب الفكري والسياسي، وصنوبر أشعاره كنتاج له، ومن جهة أخرى في الجانب الجمالي والفني لصياغة مفاهيم الحداثة الشعرية.

يقول "تظيم أبو حسان" في قصيدته له بعنوان "كلمة في عرس غسان":

١- **عزّجته لعمري**

٢- **وأنطق بوقطو**

٣- **عزّجته لعمري**

٤- **كلمة في عرس غسان**

٥- **كلمة في عرس غسان**

٦- **كلمة في عرس غسان**

٧- **كلمة في عرس غسان**

٨- **كلمة في عرس غسان**

٩- **كلمة في عرس غسان**

١٠- **كلمة في عرس غسان**

١١- **كلمة في عرس غسان**

١٢- **كلمة في عرس غسان**

استطاع القول، هنا، إن قصيدة "كلمة في عرس غسان" تقدم لنا تجسداً جمالياً ولفظياً لمفاهيم الحداثة الشعرية الأربعة، مجتمعة، وهي مفاهيم التقدم والحقيقة والتوبة والخيال.

بالنسبة لمفهوم التقدم نراه يتحدد في الأسلوب المتبدل لشعر الرثاء، وطريقة النظر إلى الشخص المرثي، موضوع القصيدة، وهو هذا الشهيد الأديب "غسان كنفاني".

في شعرنا القديم، كان الرثاء أشبه بكتابات دامية، وكان الشاعر يرى في غياب الشخص المرثي توقفاً لدورة الحياة، فقلوب الطبيعة يفتل، ومنطلق الأشياء يتداعى، ويسهم بهذا التأثير الطابع الخاص لمفردات القصيدة، ونوع الوزن الشعري، والمقافية الملائمة. الخ.

■ الشاعر ومعه
أغلبية شعراء
مرحلته يصرون
عن قراءات أو
تفسيرات لبعض
المنظومات
الأدبولوجية.

أما هنا، فقد قدم الشاعر "تقديم أبو حسان" فهماً واقعياً متقدماً في رثائه للشهيد "كفاني"، وكان سبباً لدوره التضالي، وللظروف المحيطة بهذا الدور، وعيابه، وإن كان مؤثراً، فهو لن يوقف المسيرة، ولن يحل اليأس في النفوس المجموعة، لأنه سيبقي راية مرفوعة، ومثارة هابطة.

والتاريخ هكذا، بمعنى إلى الأمام دائماً، وصلاًع التاريخ هم الأبطال والشهداء الذين يقودون الثورات إلى منتهاها الحتمي والطبيعي، ومادام الفلسطينيون يمتلكون حقاً تاريخياً فعودة هذا الحق لهم مسألة أكيدة.

وبالطبع، فإن ظروف الصراع العربي - الصهيوني المعقدة أخضعت على القضية الفلسطينية أبعاداً متعددة، وعناصر استثنائية طوّجت بقسط كبير من مفهوم التقدم، ومفهوم الحقيقة، وعطلت - ولاسيما إلى وقتنا الراهن ولاندري إلى متى سيستمر ذلك - قانونية الاعتماد وشرعيته على الحق التاريخي في مثل لخلال أكد لميزان القوى الحاصل جراء انقسامات الفلسطينيين، والضعف العربي، والدعم غير المحدود للاحتلال الصهيوني الاستيطاني من الغرب الأميركي، ولاسيما الأمريكي بعد تسبده العالم كقطب وحيد.

ومفهوم الثورة ليس بعيد الصلة عن مفهوم التقدم ومفهوم الحقيقة، وتجلي في هذه التصديده بمسحة التقاؤل بالرغم من الحدث القاجح (إن ينتهي غانا، والثورة التي كتبها فن تنتهي، فأنت زارع الشمس في

حوانا)، وهو تقاؤل مبني على احتضان الجماعة لقيم الشهيد، وإصرارها على متابعة مسيرته (يا راية بقضى على مناخل المدن، وأنت صوتنا الكبير للوطن).

وقد نهض الخيال على عدة دعائم، منها الصورة (فأنت زارع الشمس في حوانا)، والرمز (إبراهيم...)، والحلم (إن ينتهي غانا، وأنت صوتنا الكبير للوطن).

ولقد حمل الخيال وظيفة تنويرية عبر الحض على اللحظة، التي من شأنها الإغلاء من سلاح الوعي أو الحقيقة (فأنت زارع الشمس في حوانا).

واستمراراً من الشاعر على تأكيد مفهوم التقدم ومفهوم الحقيقة يقول في قصيدته "الطريق إلى حيفا":

"...فأنت زارع"

هذه الحادي

عندنا نطلع لدم قحيد

يحيى... (8).

ويتجسد مفهوم التقدم هنا جمالياً عبر التقاطع الحافز، وقد تحدد لدى الشاعر بوجه الأرض وحرز المدن وهي تبكي أبناءها، وكان هذا التجسيد بناء بالصورة (والتراب الذي يقطر الدمع من مقلتيه)، وهذه الصورة بالرغم من كونها إحالة للأرض إلا أنها حتمت بالبعد الإنساني، وأسئلة الطبيعة والأشياء من ثمرات الحداثة الشعرية العربية.

إن هذا التدخل الفني سيوطن السبيل لاحتمية العودة، فلربما كبر بين الجماعة، وبين الأرض، وهي ليست كأي أرض أخرى.

إن هذه الصفة التبادلية بين منطق الوطن، ومنطق الجماعة، يحل على مسألة التماهي، فكما يدعو الوطن أبناءه بالشجع الحارق، كذلك يتطلع الأبناء إلى العودة بالتبذل أيضاً، وقد لا يكون التبذل دمعاً، بل دماً وروحاً.

ويقطع الشاعر خطوة كبيرة على طريق تأكيد مفهوم التقدم، شعرياً وجمالياً، بالانتقال من تصوير الوطن عبر أسئلته، وأثر التوسلجيا في العودة إليه، إلى تصوير الوطن كتضال لإهدأ. وكلحظة أخرى مغايرة، وكحالة بديلة:

"...فأنت"

هذه الحادي

منعك لا تفر من منة زرع

منعك لا تفر

منعك لا تفر

لنحسك لدم قحيد

74 - الموقف الأدبي

■* غسان
يامشوارنا البعيد
باراية يفتنى على
مداخل المدن.

فلمن في الحرق في هذا

مفتوح...

فذلك هو الفرق بيني وبينهم (12).

لَقَدْ جَاءَكُمْ رَسُولٌ مِنْ أَنْفُسِكُمْ عَزِيزٌ عَلَيْهِ مَا يَفْتَرُونَ:

تقدیر و تحسین

فهل يصح؟ فقلت: نعم (14).

ورأى أيضاً تحولات المصير، والنضال، وحلم العودة، وتلك الحقائق التي بدت بمسلمات، كل ذلك يندد أو كاد:

سید مرتضیٰ علی محمد نوری

اسم اہل بیت علیہم السلام

تاریخ طبرستان از ابو سعید

زینت طفیہ (15)

كان يكفي في الماضي أن تحتضن الجماعة سلاحاً ونشيداً، لتجسد فيها التاريخي المشروع، أما اليوم فالعالم كله يغزو سراجاً مقلداً، ولعمري إنه اليأس الذي يغذيه الواقع، وتستخلصه الرؤيا.

إن الشاعر أمين لرواية، ولم يرغب في تقديم التفاضل المجاني والوهمي المعاند لطبيعة الواقع وما أفرزه من تحولات رسمت هذا العالم.

ويقوم الشاعر صياغة لحالة التماهي التام بين المرأة وبين الوطن، وبين المرأة وبين الشاعر، وبين المرأة والشاعر وبين الوطن، على خلفية هذا التماس، والتوحد مع الخسارة:

1- ملحد امیر، غلامی و غلامی

آلہدیٰ فد ز فرج

لم أكونا بظالمين (16).

2- سیمین مکتبہ علمی و فنی از نورج

اسم اہل بیت علیہ السلام

تنبی مہمکالی باغداد میں ایک سو اسی (17)۔

3-4-5

فہمستقلاً و جزیئاً لعلی

الحجة لتمام على ما ذكره (18).

إِنْ كَانَ التَّشْدِيدُ خَادِعاً، وَالِاسْتِمْرَارُ بِهِ إِلَى الْآنَ، خَادِعٌ أَيْضاً، وَالِانْتِظَاقُ مِنْهُ وَعَبْرُهُ لَنْ يَجْلِبَ سِوَى الْخَيْبَةِ، لَكِنْ الْأَمَلُ مَعْقُودٌ بِالْأَجْيَالِ الْقَائِمَةِ الَّتِي سَيُفِي جُذُودَ الصَّرَافِ مَقْدَةً.

إن التحول من ضلال الزاهن مرتبط بإعداد المستقبل على نحو مختلف، فبوابة الطفولة ستمنح العالم أغنيته القادمة. لقد قدم الشاعر في المرحلة الأولى سطوع الحقيقة ومصادقتها، واليوم بعد حسابات مع تلك الحقيقة:

* عن علي بن أبي طالب

معنی حرمی کو نکالتی !

العربي

خلق الله . ندمي (19).

إن الشاعر الأصلي هو الشاعر الصادق مع نفسه، ومع الواقع، ومع رسالة الشعر، ولهذا لم يتوقف الشاعر العظيم أبو حسان^١ في فصح زمن الخديعة، والتخلي عن الجماعة، وواقع الإنقسامات والتشتت، كلها عناصر تغذي أكثر فأكثر الضعف الفلسطيني ليصبح أكثر ضعفاً، والضعف العربي ليعجز أكثر وهناً؛

6 1/2 1/2 1/2

■ صنع التاريخ
هم الأبطال
والشهداء الذين
يقودون الثورات إلى
منتهائها الحتمي.

■ ما دام
الفلستينيون
يمتلكون حقاً
تاريخياً قعوده هذا
الحق لهم مسألة
أكيدة.

هذه امة كبرياء تحف بالعلم
فلا تترحم على من قد و
يتركه مني كم جيت
لم جيت (20).

لكن الشاعر لا يغازل هذا الديوان "داخل حالة الغيم"، دون تقديم وصاياه ونبوءاته، وهي نتائج لتلك الرؤيا التي تحدثت عنها وأنا أفتتح الحديث عن المرحلة الثانية للشاعر، وبذا يدخل الشاعر رؤيا الاختلاف الساسي التي تبدو في أصل كل نشاط رمزي كما تقول 'جوليا كريستيفا':
"إن العملية المنطقية.. التي، التي تبدو في أصل كل نشاط رمزي (بما أنها في أساس الاختلاف والإخلاف (différenciation)، هي العصب الأساسي الذي يتمفصل فيه الاشتغال الرمزي (21).

■ مفهوم النبوة
ليس ببعيد عن
مفهوم التقدم
ومفهوم الحقيقة.

إن الشاعر ينفي الظاهر في اللغة. واللغة تنفي المفردة بواسطة الإلحاح أو الانزياح، والانزياح ينفي المظهر المباشر للمعنى ليبقيه في طبقات رمزية صعبة الغور:

لمسة أيلاند حشيش
أعرج على ليرة
أعرج على ليرة
لم من الجاحز
جورج لندل
هلم لا عت
ويو شغف حشيش
ركم عي
ويكلمه كدرة نصفه لم زكلى
أية من الحشيش (22).

لأن من الحلم، لكن الحلم كما قلت سابقاً موكول ببناء المستقبل، وصناعة الأجيال القادمة التي ستحوّل علامات الموت إلى إشارات للحياة. فلا أمل بهذا الزمان العجيب،
في المستقبل وفي السبعينيات كان الزمن يلعب بالحقيقة، أما اليوم فهو مسوّز بالصمت، والصمت حين يلعب فهو يدلّ ويحكي، وما أبلغ حديث الصمت!!

لذلك هي مقاربة لبعض تحولات المصائر، وبعض تحولات الشعر كما رأينا عند الشاعر كظيم أبو حسان، الذي برهن أنه واحد من شعراء الحدائث الشعرية العربية ببداياتها وتحولاتها، وخاصة في مرحلته الشعرية الثانية عبر مجموعته الزاخرة "داخل حالة الغيم" التي أكدت على تجديده التي المتجسد بالخطاب الشعري الرويوي، وقد اشتمل على اشغالات تطورية لمعاهيم محددة.

□

□ هوامش:

- 1- بنيس، محمد: "الشعر العربي الحديث، بنياته وإبداءاتها، مساهمة الحدائث"، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1991/1، ص(133).
- 2- المرجع السابق، ص(135).

- 3- لم أتطرق هنا إلى مجموعة الشاعر الثالثة "أغاني وجع الأزهار" لعدم تمكني من العثور على نسخة منها، ومن الجدير بالذكر أن الشاعر نفسه لا يمتلك نسخة من هذه المجموعة.
- 4- أبو حسان، نظيم - "الطريق إلى حيفا" - نشر بالتعاون مع اتحاد الكتاب العرب. مطبعة الشرق، حلب.
- 5- أبو حسان، نظيم - "داخل حالة الغيم" - اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1995
- 6- أبو حسان، نظيم - "انتصار الياسمين" - دار الجليل، دمشق، 1983
- 7- الطريق إلى حيفا، ص(8-9).
- 8- المصنر السابق، ص(8).
- 9- المصنر السابق، ص(26).
- 10- المصنر السابق، ص(56).
- 11- انتصار الياسمين، ص(33).
- 12- المصنر السابق، ص(50).
- 13- داخل حالة الغيم، ص(20).
- 14- المصنر السابق، ص(51-52).
- 15- المصنر السابق، ص(53).
- 16- المصنر السابق، ص(52).
- 17- المصنر السابق، ص(54).
- 18- المصنر السابق، ص(55).
- 19- المصنر السابق، ص(66).
- 20- المصنر السابق، ص(14).
- 21- كريستينا، جوليا - "علم القص" - ترجمة: فريد الزاهي. مراجعة: عبد الجليل ناظم. ط 1. دار توبقال، الدار البيضاء 1991. ص(73).
- 22- داخل حالة الغيم، ص(71).



--~~١٩٤١~~١٩٤١-- "١٩٤١ ١٩٤١ ١٩٤١ - ١٩٤١ ١٩٤١ ١٩٤١"

عبد الستار جبر الأسدي

لم يحصل في تاريخ الأدب واللغة منذ نشوئهما أن وجد الشاعر نفسه يمتلك قدرًا واسعاً جداً من الحرية في التعامل مع الشعر والنثر في كتابة حديثة استطاعت أن تتحد بينهما وتدعي لنفسها الحق في أن تكون أبناً شرعياً لهما، معتبرة كونها نتاج تمازجهما وتزاوجهما الذي طال انتظاره منذ أمد بعيد، لكنها في ذات الوقت لا زالت تتناوشها الاتهامات والانقادات ومحاولات إسقاطها والإطاحة بها من مكانها الذي تربعت عليه في الساحة الأدبية المعاصرة، حتى من الأوساط المعترية لها التي شككت بهويتها الاصطناعية معتبرة تسميتها اصطلاحاً خاطئاً لا يستند إلى حقيقة منطقية ترفض الجمع بين تقييد على مسؤولياتها النبوية والشكالية كافة، وتعرضت إلى أقصى درجات العداء بتصفيلها ضمن الأدب الوضوي والتزمدي لا الإنشائي، وبأنها لا تمثل خطاً منهجياً يكونها جسماً وشكلاً أدبياً مستقلاً، وقد ساهم تاريخ ولادتها ودعاة مؤسسيها ومن استخدمها حقلاً لتجاريه الواعية واللاواعية من المذاهب والتيارات المختلفة في إعطائها هذا الطابع المُشَمِّم بالاشكالية الاعترافية والقصصية المشوشة، ومن المؤكد أن نقطة التعارض والاختلاف ومثار الجدل القائم تنصب حول صلية الاتحاد والاتصال الجديدة بين الشعر والنثر واتسلاخ هويتهما الجسيتين ونمجهما في هوية معاصرة غير محددة ومكتملة الملامح والمعالم بعد، فمن السذاجة البريوية أن ينحصر الاستخدام الجدلي حول المصطلح والتسمية فقط دون المساس بما حصل وبحصل في إطار وبوقعة تجارب الكتابة الحديثة، وحتى لو ضيقنا التناول النقدي في دائرة المصطلح فإن أبسط محاولة لصيرة تكشف لنا أنه يخفي مسيرة نضال وصراع تاريخي طويل بين خطين متوازيين تقنياً أحياناً في نقطة تقاطع مشتركة بينهما، ولم يلبث هذا اللقاء من سهولة المحاولة والصدفة التجريبية لأنه بالتأكيد قَمَّ كلاً منهما تنازلات باهظة الثمن في سبيل الوصول إلى هذا التماس المُوحَّد، ولكن من دفع المزيد من التنازلات، ومن هو المستفيد الأكبر منها؟ الشعر أم النثر؟؟...

إن أية قراءة موجزة في التاريخ الأدبي خصوصاً مسيرة الأجناس الأدبية وواقعها نفتح لنا أفقاً تصورياً واضحاً لحدود وطبيعة هذه الأجناس ومواقعها الجغرافية المنفصلة جداً ولكن غير المداخلة بحرية كاملة مع بعضها حتى وإن اشتركت في بعض السمات الشكلية لكنها تظل مختلفة بكون بنوي خاص يميزها عن غيرها، وكان النقد الأدبي يلعب ندراً حاسماً لكونه الحاكم الفاصل لهذه الأجناس والتصنيف

الأساسي لهوياتها الأدبية، وساعد دعاة كل جنس (من يكتون فيه أو من نقاده) في تعزيز ورسم اختلافات معاكسة لغيره من الأجناس تنصه وترفع من شأنه عنها، وشهدت الساحة الأدبية التمايز الحاد لأصحاب كل من الشعر والنثر إلى الدرجة التي جعلت منهما تقييداً لا اجتماعاً، ومتوازيين يستحيل التقائهما، فتمتعت من هوة التصلبها وعزلت بعضهما عن بعض بتبريرات أيديولوجية وأسلوبية وشكلية وطاقمية، وقاموا جدالاً إحصائياً تُعَيِّن نقاط الاختلاف الغالبة على نقاط التشابه القليلة بينهما، وكثرت محاولات الفصل والتمييز العنصري بينهما باختلاف زوايا تناولهم للموضوع والنظر إلى كل جانب برؤية محددة، فستطرد التواصل والتثاقبي يرى أن الفرق بين الشعر والنثر يكمن في أن لغة النثر تثير وتكثف نشاط المتلقي، أما لغة الشعر فتهدئ وتؤلف هذا النشاط(1)، ويرى المنظر خارجي الآخر أن مصدر لغة الشعر هي العنل، والعاطفة هي لغة الشعر، فالتنثر ينقل الأفكار أما الشعر فيتصدى للشاعر(2)، فريغري يقول: «الشاعر يفكر بأجزاء منفصلة وصور بشكلها التجاور، أما الناثر فهو يُعبر عن نفسه ويطور سلسلة من الأفكار الموجودة فيه، إنه ينثر والشاعر يقرب(3)»، ولهذا الأمر أشار من قبل الفيلسوف الفرنسي فولتير مُقترِياً

■ «لشاعر يفكر بأجزاء منفصلة وصور بشكلها التجاور أما الناثر فهو يعبر عن نفسه ويطور سلسلة الأفكار الموجودة فيه»

■ «ما هو مستقبل شعر تستحوذ عليه الفوضوية ويهيمن عليه النثر أكثر فأكثر؟»

إلى الطبيعة الداخلية لكل من هذين الجنسين مركزاً على الصياغة الصورية المنشئة لدى أحدهما والمجدية لدى الآخر قللاً؛ الشعر وقع صورة مثقلة مكان الفكرة الطبيعية في النثر⁽⁴⁾، وتعمق المنظور الداخلي لدى النقاد يربوا أكثر تحديداً تتعلّق بالثقافة الشكّية والأدبوية لكلا الجنسين معيّنين أن الشعر يشتمل شكلياً أكثر من النثر لكونه تركيباً لا تحليلياً كما هو حال النثر⁽⁵⁾ الذي تمتاز عبارة بالانحصار والقصيدة المباشرة وجملته تقريرية، فعلى جاكوبسون يؤكد أن الشعر يشحور على الاستعارة كثقافة أدبوية بينما يتخصص الأسلوب النثري بالكتابة⁽⁶⁾، كل هذه المحاولات الساعية إلى زرع المسافات الشاسعة بين الشعر والنثر تصبغ في كفة إزاء كفة أخرى تعاملت معهما إن لم نقل بروح الحياء فتدافع الروبا المستقبلية لأفاق إقامة علاقة مشتركة تعاونية ومؤددة بينهما، هذه الكفة التي تكثفت جهودها بالإشارة تفتح لنا عودة متواضعة إلى تضاريس التاريخ الأدبي المدى الذي يتيح لنا تتبع مساراتها وتطوّر تصوراتها النقدية، فقد لاحظ أرسطو أنه من الممكن أن يتوافر للنثر إيقاعاً مشابه للإيقاع الشعري، ففتح المجال لمقاربة أدبوية ضمن حدود شكّية متعارف عليها لم يجرؤ أحد على تجاوزها، حتى إنه فصل النظم عن الشعر داخل الأطر التقليدية للشعر نفسه، معتبراً أن كل نظم يخلو من ثلاثة عناصر أساسية لا يدخل في نطاق الشعر والتي اعتبرها الركائز الأساسية في بنية الشعر وهي: 1- الإيقاع. 2- التعبير. 3- التصوير⁽⁷⁾. وفي انتقاله تاريخية وحضارية من الإغريق إلى العرب نجد أن المؤثرات تتنقل صوب القوالب الأدبية في العصور المبكرة من الأدب العربي التي تجلّت في الإحواض التنظيمية للنثر العربي بإقامة شبكة المنظومات الشعرية للعلوم وقواعد اللغة وأسس البلاغة والتجو وقصص كئيبة ودمعة وغيرها، أوضحت لنا مدى التداخل والتماثل بين الشعر والنثر العريين، غير أن مؤسسة النقد العربي لم تركز جهودها في هذا الاتجاه بل اعتبرته من باب /علم الشعراء وشعر العلماء⁽⁸⁾، وكان قد حدث ما هو أهم فقد قفّزت ضروب التخيّل والمجاز من حصنها المقدّس (الشعر) وسقطا في أحضان الرسائل والخطابة فأصبحتا على مفربة من الشعر لا يفرقها عنه سوى الوزن، وقد كان هذا الأخير هو الحد الفاصل بين الشعر والنثر عند العرب⁽⁹⁾، بالرغم من أن النثر العربي كان مقتصرّاً في أعليه في الإدارة والتدوين والترجمة⁽¹⁰⁾، فأعلمته النقد العربي على مستوى التنظير والاهتمام مثملاً حظي بهما الشعر، حتى جاء حامل لونه والصوت المدافع عنه والعلمي من شأنه وقيّمته (أبو حيان التوحيدي) الذي مهد تنظيراً كما أرى لاختصار

المسافات بل والعالم تقريباً بين الشعر والنثر في مقلته: /حسن الكلام صورته بين نظم كأنه نثر ونثر كأنه نظم" (11)، فقد كشفت عن محور التماسك ونقطة التشارك بينهما وهو الصياغة الصورية، مع احتفاظ كل منهما بشكله التقليدي، وفي مسيرة الأدب الأوربي يرى نقد غربي أن القرن السابع عشر يشكل مرحلة انتقالية وتعاظمية في الاتجاه الشعري الذي أخذ يقرب من النثر⁽¹²⁾، على عكس مكان عليه الحال بالنسبة للنثر العربي الذي قام بدور فعال في طموحه إلى الاقتراب من الشعر والصعود والارتقاء إليه، كالبابنة الحركية لكلا الشعر والنثر في تاريخين وحضارتين متباعتين بين الأدب العربي والأدب الأوربي تسيّر في الترسيم الأتيّة:

الشعر/ الأوربي الشعر/العربي

النثر

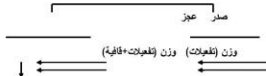
حيث الحركة الشكّية والثقافية في الأدب الأوربي من الأعلى إلى الأسفل بينما هي في الثانية من أسفل إلى أعلى، وبعد قرن تال تأكدت حرية الشعر في التعامل مع نفسه ومع النثر تحديداً منذ عام 1886 كما ترى سوزان بيرنار. مُنطقة تُخصّص الشعر من شكل ثابت يرتبط به⁽¹³⁾، وبالذات الشعر الفرنسي حيث دعا بيرس وآخرون معه إلى ضرورة دمج الوسائل الفنية والشكّية لكل من الشعر والنثر مع بعضهما البعض⁽¹⁴⁾، ومطالب أصحاب المدرسة الرمزية بردم الفجوة الشكّية بين النثر والشعر لأنه كما يعتقدون أن الاختلاف بينهما هو في الدرجة لا في الطبيعة⁽¹⁵⁾، غير أن أبرز مثليهم موزراس كان يرى أن "النثر يتطور في اتجاه مماثل لاتجاه الشعر" (16)، معيداً ذاكرتنا القرائية إلى الترسيم السابقة التي عكست مسيرة الشعر الأوربي بدوره لأكثر فعالية من النثر في مسألة المقاربة الشكّية بينهما، وشدلاً لنا بصورة أكثر وضوحاً إلى المبادات المتبادلة من كلا الجانبين في الوصول إلى نتائج أكثر إلماراً بسبب اتصالهما وتمازج طبيعتهما مع بعض، وقد بدأ مؤخرًا لدى الكثير من النقاد الغربيين أن المؤثر الأدبي يمثل لصالح النثر لأصداً خارجية وليست تقنية، حيث يعتبرونه الشكل الملائم حالياً لقهم الحياة اليومية واستيعاب اضطراباتها، وكونه كذلك فهو الأسلوب المستعمل في اللغة المحكية اليومية⁽¹⁷⁾، وكأنه لغة العصر، إلى الدرجة التي تساهل فيها بعض النقاد بقلق بالغ مشتبهاً وشككاً بشعارهم: "ما هو مستقبل شعر تستحوذ عليه التوضيحية ويهيمن عليه النثر أكثر فأكثر"

(18)، إن هذا الممكن الشكلي والتجريبي بين الأجناس الأدبية بين الشعر والنثر وقبول كل منهما لمشابهة الآخر، هذا لولادة قصيدة النثر باعتبارها كما تقول بيرنار أول طابع للتمرد على القوانين القائمة والمعيان الشكلية (19)، وليس فقط كما قالت فهي نتاج إلغاء الحدود والتواصل الموروثة من الأشكال التقليدية، وهي بقدر كونها نعتراً فيها كتابة جديدة أكثر حرية وذات أفق أكثر سعة في احتضان تجارب غير مفيدة تحوز لنفسها أكبر قدر من التعبير والصراحة والتكثيف، وليست قصيدة النثر خاتمة المطاف لمسيرة النثر بل نذرة اتصالها، ولم تستند بعد تجاربها وممارستها لإرساء أشكال أكثر تطوراً ورغياً في مسيرتها الجديدة. إن استنتاجاً أولياً لمعرضنا الألف يكشف عن قائمة حساب بقيمة التنازلات التي تعرض لها أحد الطرفين أكثر من زميله، والمكاسب التي حظي بها بالمقابل وأحد منهما دون الآخر، ولكن بدون الدخول في تفاصيل رياضية وإحصائية، نجد أن المستفيد الأكبر من هذا

الاتصال هو النثر، لأنه على الأقل لم يخسر أعشار ماقدمة الشعر من تنازلات كبيرة على مستوى الشكل والبنية، لصالح هذا الزواج الأدبي، فتم قافية على طيق من ذهب ثم شكلية الشطري وأخيراً تخلى عن صوده التقري (الوزن)، فما الذي خسر النثر؟ وتنازل عنه من ممتلكاته الخاصة؟، إنه الرابع الأكبر من هذه الصفقة، لكن الشعر لم يكن هذا الزواج والمفلس المسكين بل بدونه لم يكن ليتم عقد كهذا، بل ليس له طعم وقيمة ومستوى أدبي بدونه، لنقل إن النثر لوحة فارغة أو مشوهة بملأها الشعر بعداً جمالياً لاغنى عنه، إن وجوده ضرورة جمالية، وتخلصه من أغلاله وقوده الشكلية منحته حرية أوسع في التطور والتخلق إلى أبعد الحدود وأقصاها في التعبير والصياغة واكتساب أشكال غير مطروقة سابقاً، فكانت قصيدة النثر إبطراً شفاهاً وعولاً ونجسداً لهذه الحرية....

(2).... ركزت القصيدة العربية الكلاسيكية على مفاهيم شكلية صارمة تحولت في عناصر بنيتها الكلية، فعلى مستوى النظم شكلت في وحدته الموسيقية وهي الوزن مشددة على التقيد به، وفي ختام وحدته الإيقاعية وهي القافية متبادية بعدم الخروج عليها، وعلى المستوى الكتابي تأطرت بنظام الشطرين وحرصت على أن يكون هو شكلها الثابت الذي يجب أن يتغير، وقد ساعد إلقاء البيت الشعري الجذراً إلى وحدتين إيقاعيتين شفاعاً على إرساء هذا الشكل التقليدي، وفي الترسمة التالية نرى التركيب الطبقي الأثني والعمودي لبنية البيت الشعري العربي :

البيت الشعري



ويمثل الصدر والعجز نصفاً البيت الشعري، حيث يتسق الوزن في الصدر مع نفسه مولداً إيقاعاً أولاً واستقفاً يتجه إلى العجز ليكمل إيقاعته العروضية متكرراً ولكن مربوطاً بخاتمة تنتج إلى التالي باستمرار وهي القافية لتكمل بناء القصيدة، فبناء القصيدة ومعماريتها يبدأ من رأسها من قمة هرمها (البيت الأول) ثم يكمل عضويتها شمتعاً إلى أسفل إلى نهاية قاعدة البيت (البيت الأخير)، وهذا هو قانون البنية الحركية لبيت الشعر العربي، بالرغم من أن النقد العربي الكلاسيكي كان يركز على جوهري الوزن والقافية في الشعر كبنية أسلوبية وليس على الشكل الشطري أو العمودي لأن الشعر العربي كان شعراً إنشادياً وليس كتابياً، فهو أنه كتب بشكل آخر مثل أن يكون العجز تحت الصدر في كتابة البيت الشعري كما درج عليه الشعر الحر لما كان هناك فرقاً خطيراً وأهمية بنار حولها جدل واسع، وقد تولى النقد العربي مهمة الترتي الصارم والتعلم الدقيق لكبان الشعر وأحواله، إلى الدرجة التي تحول فيها إلى مؤسسة تخصصت تقريباً بالشعر وسنت قوانين وأنظمة أخلاقية شديدة الطابع كلها تتعلق بالعملية الشعرية وفروعا الشكلية والموضوعية، كالابتعاد عن حوشي الكلام والاهتمام بحسن المعنى وسلامة اللفظ وجوده السبك وغيرها من القيود الصارمة، فضيق الخناق على الشعر وخوصبر بحدود معارضة رسمت له أنفاقاً أصبح من الصير عليه الخروج منها سالماً، ولم يكتب النقد العربي بتشريخ دفع القوانين لتصبح أحكاماً نقدية ترفع

من شأن الشعر وتؤسس له جمالية خاصة بتأليقه، بل حول هذه القوانين وغيرها من الإرشادات إلى تعاليم وطرق يتعين على من يرضى في فرض الشعر اتباعها، فحول الشعر إلى حرفة وصناعة أدبية حتى وإن كانت مكلفة وصعبة في شق طرقها إلا أنها

اتجهت بالشعر إلى منحى شكلي جاف قائم من مستوى الوزن على حساب الصورة، وجعل من الشعر عملية مرتبطة بصياغات جرفية أكثر مما هي إبداعية، فتلصق روح الشعر الشفافة من كثير من أبيات الشعر العربي تراكمة إذًاها تتصف بطابع النمط فقط ولا تمتلك ميزات الجمالية الشعرية، وكثير من المحققين يرون أن العروض أساء إلى شعرنا بتقديمه الوزن على الشعر وجعل منه مساعداً ففصرت أكثر المواهب إلى فرض الشعر وأصبحتا تترسلا نظماً وتتصالحان نظماً وتزجج أولئنا نظماً وتتسلق أسفاً نظماً وتودعهن نظماً⁽²⁰⁾، وفي الجانب الغربي نادى النقاد "فيلون" عام 1714 بضرورة الفصل بين الشعر ومن نظم الشعر⁽²¹⁾، إن هذا التضخيم في البعد الموسيقي للشعر العربي والمطعمان الحسي السماعي له ولّد ظاهرة عرضية متفارقة ولكن لها تأثيرها المعاكس على الصحة اللغوية للشعر العربي وهي الضرورة الشعرية التي عجزها دعمها فترح بقفة: تعقيب للنظام الإيقاعي على النظام اللغوي (دلالة أو قاعدة) خشية الانحراف بالإيقاع إلى مايفرغ به عن إطار الاستجابة العامة للمتلقي⁽²²⁾، إنها أيضاً تحافظ على النسق الوزني على حساب النظام النحوي، وهي كما نرى بشير مصطلحها هي دلالة أن الشعر يتوقف على اللغة ويخضع لها ليطولها الإيقاعية، بينما تنظم بتردداته النغمية هو الذي يكسر قواعد اللغة ويفرض عليها تغييراً هارمونياً يتسجم ويتشعب مع توافقاته، وظل للقد العربي على مدى طویل يسجن الشعر خلف قضبان الوزن والقافية، مُجمَعاً على تعريفه تقريباً بأنه كلام موزون ومتقي، وكان الوزن والقافية هما جوهرية الأساسيين ويتوحدان ويغدو جنساً أدبياً آخر، غير أن بعض الأصوات خرجت عن مألوف كاتيليسوف الفارابي ثلثاً بالشفقة اليونانية خصوصاً فلسفة أرسطو الذي كان يعتبر الشعر ليس وزناً وقافية وإنما أيضاً تخيلاً ومحاكاة، فهون الفارابي من قيمة الوزن رغم ضروريته للشعر كما يرى ولكن ليس قايماً لمسألة المحاكاة التي عدها قوام الشعر، والمحاكاة هي الصياغة الجمالية الخاصة والمؤثرة للغة في الشعر⁽²³⁾، بينما ركّز ابن سينا على التخييل في تعريفه للشعر ونبهه الفارطاني في ذلك، هذا ماخذت الفلسفة العربية من أطر لتعريف الشعر، بينما لا زعم الجاحظ صوت اللقد العربي المتغير مسقطاً الوزن والقافية من تعريفه للشعر بقوله أن الشعر صياغة وضرب من التصوير⁽²⁴⁾، وكان بعض النقاد على حذو هذا يرون أن الإحدا والتصوير إذا العنما في القصيدة صارت نظماً وفقدت روح الشعر وإنما قد يوجدان في بعض فقرات الشعر فكانت له صيغة الشعر⁽²⁵⁾، إن احتكار الوزن والقافية للشعر الذي عانى منها كثيراً لم يدم طويلاً، فهذا الكثيف العروضي وقد خطا معارضاً له يطلب بحرية أكثر للشاعر تخلفه ولو جزئياً من بعض القيود الشكلية التي أصبحت رتيبة الإيقاع والسماع ربما لتعزّذ الآن العربية واللغة الفردية والجماعية عليها، وازدياد الرغبة في التجديد والتغيير والخروج على التقاليد والسائد، ولم ينحصر هذا الأمر أو تنقذ به الساحة الأدبية العربية فقط، ففضاء الأدب الغربي شهد سلسلة تغيرات، فهو أطلق بيان حرية الشعراء قائلًا: نواة أكتب الشاعر شعراً أم نثرًا فهو حر⁽²⁶⁾، ولم يكن هو السبق الأول لفتح الباب على مصراعيه أمام حرية التجريب والكتابة دون التقيد بجنس أدبي معيّن، ورأى مستدال أن "وزن الشعر يحول دون استخدام الكلمة المحددة والتعبير المناسب⁽²⁷⁾"، داعياً إلى التخلص من الوزن في الكتابة الشعرية فأسح المجال للتقارب الأسلوبي بين الشعر والنثر، وقبل هذين الروائيين الشاعرين هاجم فيلون في القرن الثامن عشر حصن الشعر الأخر

(القافية): تخلفنا للشعر بالقافية يخسر أكثر مما يربح: إنه يخسر كثيراً من التنوع والسهولة والتجانس⁽²⁸⁾، وتواتل الضربات تركيزاً على القافية، فالأب بريفو وضح أن القافية غير جوهرية في الشعر بدليل نجاح بعض الترجمات المكتوبة بالنثر الشعري دون اللجوء إلى القافية وفيها مفاتيح جمالية كثيرة⁽²⁹⁾، وكانت الترجمة قد لعبت دوراً كبيراً في تبيان أن الوزن والقافية ليسا هما كل شيء في القصيدة وأن اختيار الموضوع والغنائية والصور ومايسميه ادغار آلان بو (وحدة الانطباع) هما "عناصر فائقة على إثارة الصنعة الشعرية الخفية"⁽³⁰⁾، وإن كان بعض النقاد قد حاول عزل الشعر المترجم مصطلحاً إياه بشعر الترجمة الذي له خصوصية النقل من لغة إلى أخرى ومايستتبع ذلك من متغيرات كثيرة لانتطابق مع الخصوصائص الأصلية، لقد أسقط حذف القافية حاجزاً آخر بين الشعر والنثر كما ترى بيرنار، والتي ترى أيضاً بتوضيح أكثر أن الشاعر يرفض وسائل الرقي الأدبية جداً للشعر الموزون المتقي ويطلب مفاتيح أكثر دقة من الكلمات نفسها ومن التوافقات السرية بين الصوت والمعنى وبين الفكرة والإيقاع وبين التجربة الشعرية والقافية التي ترجمتها⁽³¹⁾، وشهد التاريخ الأدبي محاولات محدودة في تغيير بعض الأطر الشكلية بالنسبة للقافية والوزن، فعلها من سعت إلى نفي القافية والإيقاع على الوزن في العملية الشعرية ومنها من فعلت العكس، لكن أياً منهما لم يدم بما فعلته قصيدة النثر الحديثة من إلغاء كلا العنصرين من وجودها الشعري، الذي كان بهما يُمَيَّز الشعر عن النثر تمييزاً، وكان هذا التفرقة تذكيراً للابن عن روح الشعر ولهذا تحدثوا عن الشعر المألوف كأنهم أقروا بأن روح الشعر قد توجد حيث لا نلزم⁽³²⁾، وقد كانت الأناشيد الرومانية غالباً مقطوعات ثرية مقفلة فقط ذات جمل متساوية وجناس صوتي، وكانت أصدان لوكابولوس المعروفة باسم (سانتوزاي) أقرب ما تكون إلى النثر حتى أن الشاعر نفسه سُمّاها فيما بعد بـ (الأحاديث)⁽³³⁾، وفي شعرنا المعاصر حاول عبد الرحمن شكري وإبراهيم التلخس من القافية شقين على الوزن في كتاباتهم الشعرية أو قيم أسوء

■ مسيرة التطور
كانت في الانتقل
من الشعر العمودي
إلى الحر ومن ثم
إلى النثر الفني.

بالشعر المرسل، وضمنه تتدرج محاولات المهجريين والنبوتيين والأبولونيون في تطويع القالب الشعري وتثمين أوزانه⁽³⁴⁾، وجاء الشعر الحر أو شعر التفعيلة كما يصطلحها البعض على أيدي السياب ومعاشره ومعهم نازك الملائكة التي تلخص الفلسفة الفنية للطريقة الجديدة للشعر الحر: إنها تحرر الشاعر من عبودية الشطرين، فإليت ذو التفاعيل الستة الثابتة يحصر الشاعر إلى أن يختم الكلام عند التفعيلة السادسة الثالثة وإن كان المعنى الذي يريد أن ينهي عند التفعيلة الرابعة بينما يمتد إلى الجديد من الزخرف حيث يشاء⁽³⁵⁾، والبنية الحركية لبنت الشعر الحر لا تقسم إلى مصدر وعجز ولا يختم عجزه بقافية موحدة ومتسلسلة فهو إن احتوى على قافية فهي متغيرة غير ثابتة، بل يعتمد البيت على جملة أو جمل شعرية تتسق ضمن إيقاع تفعيلة معينة، ولم تكن مسيرة تطور وتغير الشكل الشعري أو صراع الحرية والعودية في الشعر إلى حدود الشعر الحر، فعلى يدي جبران خليل جبران وأبي شبكة تطور النثر الشعري متأثرين بفصائد بودلير النثرية ويزاميو، واصطلحوا على تسميته بقصيدة النثر، التي لا زال الكثير من النقاد والشعراء أنفسهم يرون أن هذا المصطلح يحمل تناقضات عديدة، ومن الخطأ استعماله لوصف أشكال شعرية كجهد⁽³⁶⁾، ووصل الحد في الرغبة إلى التغيير والتطلع إلى تجريب أنواع مغايرة ومختلفة حتى عن الأشكال الحديثة وليس التقليدية القديمة حد المتطرف والشاذ في بعض تجارب التيارات الحديثة كالنادائية فزعيمها نزار قباني طريقة مستحدثة في كتابة قصيدة شعرية عن طريق قطع كلمات من صحيفة ما وخطها مع بعضها في كيس ثم إخراجها وترتيبها بعشوائية، وانتشر في فترة مايسمى بالشعر المتقطع و تكرار التبادلات والمعارف

المبتذلة المسئلة من الصحف والأحداث العرضية والكتابة الآلية أي تفرغ محتويات الدماغ في الكتابة دونما تفكير مسبق أو قيود من أجل تبيان أنها تسهم في ثقافة الواقع⁽³⁷⁾ (37)، وربما ساهم التخلص من الوزن والقافية وتوفر قدر أكبر من الحرية لدى الشاعر بولادة سلوكات شاذة كجهد لم تستطع أن تؤسس لنفسها أسط معايير الجمالية الفنية والشعرية على الأقل، وتجدر الإشارة إنه حتى بالنسبة لشعراء القرن العشرين الأكثر التزاماً بوحدة الإيقاع الشعري ونظمه فإن الرغبة في التعبير والخروج على المألوف قد طالت كتاباتهم ومنهم إليوت الذي دشّن 75 بيتاً من بين 434 بيتاً من قصيدته الطويلة (الأرض اليابس) في مناخات شكلية متفرقة منها القليل وترجمة ومحاكاة نهكية و 40 بيتاً منها مولوديات مسرحية تلقى بصوت غير صوت الشاعر وبغية قصيدته مليئة بالإماعات ذات المعنى، أما زميلة ياونذ فلم ينح بعيداً عنه في قصيدة طويلة أيضاً لـ (مومولي) حوالي 450 بيتاً، 60 منها القياسات أو ترجعات أو الإماعات لأعمال لاتينية وأغريقية وفرنسية إلى جانب الإنجليزية⁽³⁸⁾، لقد جفوا من قصائدهم أشبه برقعة شطرنج مثلاً مربعاتها بأشكال شكلية مختلفة وظفوها في لغة شعرية موحدة... لم تأخذ هذه المتغيرات في بنية الشعر والنثر على السواء خطأ مستقيماً في ولادتها وتأسيس أولى خطواتها، فمن الملاحظ من خلال القراءة التاريخية لنسق هذه المتغيرات في بنيتي الأدب العربي والغربي تحديداً، وحسراً لثلاثة أقطاب شكلية أخذت أهميتها ومركزيتها في لوحة التاريخ الأدبي والشعري خاصة من سلسلة هذه المتغيرات بعض النظر عن التدخول في معمة جذلية حول سلامة مصطلحاتها والإجماع عليها، بل نتعامل مع ماشاع من تسمياتها وهي: 1- الشعر العمودي /الموزون والمقفى/، 2- الشعر الحر. 3- قصيدة النثر، فنسق هذه الأنماط الشكلية في بنية الشعر العربي تسير بالشكل التالي:

شعر عمودي شعر حر قصيدة نثر

أو بالمترابلية الحديثة التالية: 1- شعر عمودي، 2- شعر حر، 3- قصيدة نثر.

بينما يتغير هذا النسق في بنية الشعر الغربي بتغيير المواقع كالتالي:

شعر موزون ومقفى قصيدة نثر شعر حر.

أو حسباً كسابقتها: 1- شعر موزون ومقفى، 2- قصيدة نثر، 3- شعر حر.

هذا التغيير في مستويات ومواقع هذه الأنماط الشعرية على خارطة التاريخ الأدبي لم تأخذ أسبقيتها النوعية في بنية عن أخرى إلا اعتماداً دلالياً لخواص التغيير والتزعة إلى الخروج على الأنماط الموروثة، ويبدو أن الرغبة في التجديد والبحث والتجريب عن أشكال أكثر حرية كانت على أشدها اندفاعاً في مسيرة الأدب الغربي الذي سبقت قصيدة النثر فيه الشعر الحر، بينما تأخرت عنه في الأدب العربي لا لتدل على بطء مسيرته التطورية بل لأنها انتهت خطأ موزوناً في التغيير على مراحل متسلسلة من إلغاء للقافية في الشعر الحر ثم إلغاء الوزن والقافية في قصيدة النثر، ولكن على صعيد الأدب الغربي لا يعني أن الشعر الحر أمسك بزمام الأمور؛ فقصيدة النثر عادت بعدة للظهور وفسحت لنفسها مجالاً لمحاولات أكثر تطوراً وزخفاً من بداية نشوئها، غير ملغية الشعر الحر، وصعوم إن ظهور أي نمط شعري مغاير ومختلف أو مضاد لسابقه لا يعني الغاءه أو محاولة دفعه في متاحف تاريخية أو تحويله إلى إرث فاضحا الأدبية تشهد إبداعات مختلفة في هذه الأنماط التي تتعايش مع بعضها، لأنها استطاعت أن تثبت

أقدمها في مسيرة التاريخ الأدبي، وتنتهج أشكالاً خاصة بما تنقو به عن غيرها، والإبداع الأدبي الأصولي لا يحتكره نمط واحد، والجمالية الشعرية لا تقتصر على شكل معين...

■ لقد كان شيوخ الشعر في اللسان العربي أشبه باللغة اليومية المتداولة كثيراً.

(3).... إن مسيرة تطور قالب وأشكال الأمط الشعرية بالصورة التي اتخذتها في تاريخ الأدب العربي خاصة أي بالتقاليد من الشعر العمودي إلى الحر ثم إلى قصيدة النثر تبعاً، نتيج لنا تأويلاً نقدياً لمسيرة العمل الشعري التي تحدث في كل منها، أي أثناء ولادة وإنتاج قصائد كل من هذه الأمط، وتخصم هذه المسيرة بين قطين أساسيين في إنتاج العمل الشعري هما: الشاعر واللغة، وأقصد مظاهر وتجليات الوسائل التقنية (الفنية) لكل منها في فضاء النص الشعري /القصيدة/ مهما كان شكلها، ولتحديد النقص في الإشارة والتوضيح لطبيعة كل من الشاعر واللغة كسامين أساسيين في ولادة العملية الشعرية، فقد عمدت إلى فرز العناصر الفنية التي تقترب أو يمكن نسبها إلى كل منهما ابتداءً من القصيدة العمودية وانتهاءً بقصيدة النثر المعاصرة، فالقصيدة العمودية تتميز بالقيود والأطعمة الثلاثة: 1- الوزن. 2- القافية. 3- الصياغة، ثم جاءت قصيدة الشعر الحر فخلّصت من واحدة من هذه القيود وهي القافية، فخلّ كل من الوزن والصياغة، وأخيراً جاءت قصيدة النثر لتلغي آخر القيود وأتلقاها وهو الوزن، فبقيت الصياغة وحدها هي الهيمنة في إنتاج القصيدة وفي تشكيل العمل الشعري، وماهي الصياغة؟ إنها المقدر الفنية والأسلوبية التي تميّز وتخلص بشاعر دون غيره، وتعكس مستوى الأدبي في التعبير والتكوين السوي، وتصبح مؤشراً دلالياً على إبداعه، إنها التجلي التي يُست صوت الشاعر في بيئة النص الشعري ونسجها، أما الوزن والقافية فيمكننا فهمهما تحيات وتظهرت مقلّة تجسد صوت اللغة في هيئتها الشكلية في بيئة القصيدة، فالوزن ليس وحدة موسيقية فقط أو مجموعة من التعليلات العروضية التي تنتظم في نسق إيقاعي معين؛ إنه يستمد تركيباته وطبيعته هذه من الخصائص الموسيقية للغة ومن جرس الأمط والكلمات والبيانات النبرية، كذلك القافية التي تستند استناداً على مرجعية بنية المعجم اللغوي، وعلى التشجرات اللغوية التي تنترج إلى مرادفات تجاورية ومماثلة على مستوى الكلمات والحروف والأمط والمعاني، فالقافة شجّل حضورها بكثافة في هذه النظم الشكلية، وقد كان الشاعر العمودي يتصارع من أجل إعلاء صوته على صوت اللغة أو يوحده معها، فقد كان عليه أن يُلص صياغة نوبس الوزن والقافية، وكان صوت اللغة في أحيان كثيرة هو المرتفع على صوت الشاعر وهو مايشهد في قصائد لامتلك من الشعر سوى شكله النظمي، فطغى الوزن والقافية دفع بالشاعر العربي الكلاسيكي إلى النظم في بعض مسوداته بل إلى انتهاجه في مايشي بالشعر التعليلي وفي مظاهر الأروحات، هذه القيود اللغوية التي كانت أشبه بسبك حديد مرسومة على أرض القصيدة يجب على الشاعر أن يَسْتَر قفارة عليها، كانت تحد من حرية الشاعر في التعبير المفتوح وتخلق من الصعوبة الفنية بإمكان أن يتوفر لدى الشاعر العمودي قدرة بارعة في إبداع الصياغة الشعرية ومزاجتها مع هذه الأشكال وتوليد انسجام وتناغم تعبيرية وموسيقى في ذات الوقت، هذا إلاخي أن الشعر العربي القديم كان يُعاني من فقر إيدي في مستوى تقييم الشعراء ونتاجاتهم، فبجّة قد حلق بأسماء لأعده لم يخب بريتها حتى عصرنا هذا، وكثرة هذه الأسماء في مسيرة شعرنا الكلاسيكي لا تلت على سهولة الكتابة بالشعر العمودي رغم قيوده النظمية، فقد كان شيوخ الشعر في اللسان العربي أشبه باللغة اليومية المتداولة كثيراً وما وطن الآن العربية على السماع الإيقاعي والموسيقى المتواصل وخلق مناخاً نظمياً تعزّنت عليه مظاهر التواصل والتلقي الاجتماعية لدى العرب، التعليل الشعر في أمور كثيرة تستحق ولا تستحق في الحياة اليومية، وهذا ما يعاب عليه لأن موضوعات المرح والدم والجهاد والرفاء والمفاخرة وغيرها من المواضيع الاجتماعية الأخرى التي تروّج بينها أغلب الشعر القديم

■ الآن العربي ألف السماع الإيقاعي والموسيقى المتواصل وخلفت مناخاً نظمياً تعودت عليه.

جرفه بعيداً عن مستوى التعبير الفني الراقي ورسفته في قيود النظم والتعبير المباشر، رغم أن شعراء مقترين استطاعوا رغم انجرافهم وراء هذه المواضيع أن يصلوا بالتعبير الشعري إلى مستوى إيداعي في التكوين السوي، فهذه المواضيع تأسر الشعر في وحدة موضوعية مفردة ولا تطلق في فضاء التعبيرات المتعددة، وهذا ما جعل الشاعر العمودي لايفكر في كينونة الشعر وجوهه ولم يعثره غاية في ذاته كما هو عليه الآن في فكر الشاعر المعاصر، بل اعتبره مجرد وسيلة بلاغية تخدّم في غرض مايجب له نفعاً مادياً أو معنوياً، ومزايدة توضيحية من وراء هذه المطالجات هو أن الشاعر العمودي كان يجد عراقيل الوزن، والقافية حاضرة أمامه في كل قصيدة تقرضها قريحته الشعرية، ورغم تشبعه بهذه الإقاعات فعليه أن يوظف تعبيراته وصياغته في توليدها، ولكن عندما جاء الشعر الحر تليّ من صرامة القافية ويتخلص من نظام الشطرين العمودي إلى نظام أخص وطاعة هو نظام التعلية بإيقاعه الجديد تنقّس الشاعر قليلاً من الحرية في التعبير وامتنعت أمام صياغته مساحة إضافية محدودة للقيود والعراقيل، وجدنا أن صوت الشاعر الحر يعطى قليلاً فوق صوت اللغة الذي قد جُزء من هيئته الشكلية السابقة، لذا تعدّدت وتزوّدت أشكال التعبير في تقنيات قصائد الشعر الحر عن سابقتها القصيدة العمودية، فتناوشت الأسطورة والتجارب الذاتية للشاعر بمختلف حيثياتها وجرّدت المظاهر الاجتماعية السابقة التي تداوشتها القصيدة العمودية، فامتلكت قصيدة الشعر الحر بُعداً غائباً وإضاحاً وانفتحت قليلاً إلى الشعر ليس اهتماماً بجوهه، بل برأيت لة السفر والدخول في أسفار وعوالم جديدة لم يعطرها الشعر السابق، ففتحت من أفق

الشعر وأغنت مسيرته التاريخية، غير أن من ساهم أكثر في هذا الأمر وزيادة عليه وضع في نصب عينيه جوهرية الشعر وغابنية هو الشعر الحديث وما يسمى بقصيدة النثر، التي وجدت نفسها أمام لاشيء من العقائل والتبؤد والأنظمة الشكلية من وزن وقافية بحث أطاحت بها من وجودها الشعري، فتحت لنفسها أبواباً كثيرة للبحث عن شكل خاص غير معمم لأنها في سيرورتها قامت على دعوى رفض التقليد بشكل معين أو بشكل عام، هذه التجارب قام بها الشاعر الحديث أو ما يمكن تسميته بشاعر النثر النشأاً لقصدية ذات الطابع المزدوج، والذي لم يجد سوى صوته فقط في ساحة إنتاج العمل الشعري، فدربة الشخصية على الصياغة والتعبير، حيث لا صوت للغة ولا لهمايتها الشكلية التي قضى عليها، وهذا ربما ما يُعَلَّل الاستسهال الحديث في كتابة قصيدة النثر، والانجراف وراء الداعيات أو مايسمى بالانحلال الحر للكلمات والثقافة التعبيرية في الصياغة، مما قد تفرّد حديثاً وإنهماماً مشرعاً من كثير من الناقين لمشروعية هذا النمط الجديد من الكتابة الشعرية ومستواه الفني ومدى قدرته على التواصل الإبداعي مستقبلياً كجس أنبي مستقر يستطيع أن يثبت كفايته ووجوده، فالمجانبية الكتابية وغياب صوتي اللغة (الوزن والقافية) كاشكال نظامية كانت إحدى العوامل الأساسية في خلق الانطباع العام حول الطبيعة القوضوية والتمردية لقصيدة النثر، بينما على العكس مما نرى إن غياب هذه العوامل وتوفر قدر كبير جداً من الحرية الكتابية لدى الشاعر يلقي على كتفيه مسؤولية أكبر وإبراز مقدره إبداعية أقوى من الشاعر العمودي والشاعر الحر، فغياب الأشكال والنظم عليه أن يدفع بشاعر النثر الحديث إلى التركيز والاحتماء في صياغته دون أن يبرحها إغراء التجارب الجديدة والمُغايرة والسعي وراء خُصى المخالفة إلى الوقوع في مهبلي النص المغلق الذي لا يستطيع فك رموزه وأقلامه سواء أ رما إلى الاستطباع هو نفسه فكها، فاللغة الفردية المستقلة غير قادرة على التواصل، وتصبح مجرد لوحة ممثلة بصورة متخيلة ومضنية لن تُحلَّ إلى معنى واضح ومتموس يرسم دلالة وأثره الإبداعي في مسيرة الأدب. يرى النقاد المعاصرون إن إحقاق النظام الإقاعي في

قصيدة النثر يدفعها إلى امتلاك عناصر فنية وجمالية بكثافة تعويضية⁽³⁹⁾، وقد أوجزت برنار المبادئ الأساسية لقصيدة النثر في أربعة عناصر هي: "1- الحصر. 2- الإيجاز. 3- شدّة التأثير. 4- الوحدة العضوية⁽⁴⁰⁾، وهي عناصر تتفاوت في نسب تشكيلاتها حسب التوجهات الإبداعية لها من الشعراء، واستثمارها وتوظيفها يستند إلى التجارب والفترات الفنية للشعراء أنفسهم، غير أن دعاء قصيدة النثر والمحالين لها لازالوا يكونون أنها ترفض الانقياد لأي شكل من أشكال التقنين⁽⁴¹⁾، وترفض كل تحديد مسبق أو الخصوص لمعايير نقدية معينة، كما ينظرون إليها من زاويتين: الأولى ترتبط ببداية انطلاقها التاريخي والظروف التي واكبتها معتبرين أنها ولدت من تردد على قوانين علم العروض وعلى القوانين المعتادة للغة⁽⁴²⁾، لذلك فهي ذات مبدأ قوضوي وهدام كما يفسرون أسباب ولادتها هذه، إضافة إلى أسباب أخرى منها "الرغبة في التحرر والاعتناق من التقاليد الشعرية" حيث كان لهم آنذاك في تاريخ الأدب الغربي السابق الولادة قصيدة النثر هو المطالبة بفصل الشعر عن النظم من ناحية ومن ناحية ثانية كانت التوجهات الأدبية تبحث في النثر عن عناصر شعرية جيدة⁽⁴³⁾، مما مهد الأجواء لخلق هذا الجنين الجديد، والزواية الثانية التي مرّوا من خلالها ملاحظاتهم النقدية ترتبط بطبيعة هذا الكائن الأدبي الجديد وانبعاثهم التأريلية عنه، فقد حكموا عليها بأن كلاً من شكلها وجوهرها مبنيان على اتحاد المتناقضات التالية: 1- نثر - شعر. 2- حرية - قيد. 3- قوضوية مدمرة وفن منظم، وهذه فيما يتصورون أسباب توترها وحيويتها الدائمين⁽⁴⁴⁾، وتتروّع برنار في توضيح هذه الطبيعة المزدوجة التناقض بدقة قائلة: "يوجد في قصيدة النثر في أن واحد قوة قوضوية مدمرة تميل إلى رفض الأشكال الموجودة، وقوة منظمة تميل إلى وحدة شاعرية، والمصطلح يشير إلى هذه الثنائية: فمن يكذب بالنثر يتنرد على القوانين العروضية والأسلوبية، ومن يكذب قصيدة يرعى إلى خلق شكل منظم مغلق على نفسه ويعتزل الزمان⁽⁴⁵⁾، ولم تقتصر إجلاتهم السببية لطبيعة وجوه قصيدة النثر باعتبارها ترداً على الأنظمة والقوانين الأدبية السابقة، بل اعتبروها طابعاً لتتعدّد الإنسان بشكل عام الذي اتسمت به العصور الحديثة والذي رجّحه إلى ميادين المعرفة كافة ليؤثر على تقليدها الشكلية بما يمتلكه من قوة خلاقة في التجريب والبحث عن أشكال جديدة، وهذا ماحدثي ربما بالنقاد الغربي جالو إلى وصف قصيدة النثر بأنها "تسي مضطرب إبداعاته لانهائية"⁽⁴⁶⁾، كل هذه التصورات والروى المعتمدة حول قصيدة النثر دفعت بأنصار الأدب الكلاسيكي إلى اعتبار أنها تمثل هجيناً بشعاً من التزاوج اللامعقول بين جنسين مختلفين هما الشعر والنثر كما يرون حيث يعتقدون أنها ليست شعراً خالصاً ولا نثراً محضاً كذلك، وليس لها شكل ثابت⁽⁴⁷⁾، وقد ساهم في هذه الاتجاهات السلبية كما أشرنا آنفاً بعض المدارس والتيارات والحركات الأدبية المتفرقة مثل الدادائية والمستقبلية التي وجدت في قصيدة النثر مساحة فارغة ملأها بتجاربه الشاذة التي تنفّر إلى المعايير الجمالية والتألي بالاحكام النقدية، ساعدها في ذلك غياب التطوير المبكر لهذا الجنس الجديد غير المستقر فاستخدمته كوسيلة تعريبية من أجل أهداف غير محددة بل همها الأساس هو التلاعب الذي يستند على آليات وظلوه داخل بنية القصيدة وأكثروا على ممارستها والتركيز عليها أثناء الكتابة مثال: 1- التلقائية. 2- عدم الترابط. 3- التناقض. 4- الفحش. 5- الغموض. 6- التعابير القوضوية. فماريتي المستقبلية

■ النقاد الغربي جالو يصف قصيدة النثر بأنها تسي مضطرب إبداعاته لانهائية.

يزيح عن كاهل الشعراء مسؤولية الوضوح الموضوعي والغائي لقصائدهم قائلاً: ليس من الضروري أن تكون مفهومين⁽⁴⁸⁾، فليجأ الشعراء إلى استخدام الرموز وتكليفها في التعبير وهذا أمجاد جملة كبيرة من قصائد النثر المعاصرة إلى المعوض، وتُعدّ كلا من بونديز وريسيو ومالاريجه قد فتحوا الباب مبكراً لتيلاءه الثنين

أسوأ فيهم تجاريم الشعرية في البحث عن لغة إيحائية جديدة وعن اللطاسم الغامضة التي حاولوا أن تصيح بها المؤثرات المكثفة لدلالات أحاسيسهم وحسوساتهم النفسية حين أدركوا أن "المشكلة الشعرية مرتبطة بمشكلة اللغة"⁽⁴⁹⁾، وقد وضع بونديز بصمته على مسطر هذا الرموز والتكليف في التعبير، فدعا إلى "عدم الاستسلام لتلفعات الجودي، وإلى مقاربة ميلمطر في البابل لأول وهلة"⁽⁵⁰⁾، وتسامل ناقد معاصر بحكمة عن المزايق التي تجر كثيراً من الشعراء في مخالبها وعن النتائج التي أفرزها الاستسهال في هذه الكتابة المحتجبة قائلاً: "إذا لم يكن اليوم شيء أصعب من أن يكون المرء شاعر نثر أصيل فربما ليس هناك ما هو أسهل من أن يدعي المرء كونه شاعراً، ويبنغي الاعتراف بأن العيب والحلم والخيال قد ولدت كثيراً من الشعراء المزيفين"⁽⁵¹⁾....

(4).... يمتد نمو وتطور الأشكال الأدبية إلى حد ليس بالقليل على الظروف الاجتماعية التي نشأت في خصمتها وواكبت سيرورتها التاريخية، إضافة إلى الطاقات الإبداعية القوية التي تسلك بدفة مسيرة التطور، ليس بعيداً عن الأجواء العامة لمعابرنا النيبوية والتي تستمرها عبر مآثرها الخاصة بالتأثير والتأثير فيها على السواء، فالأشكال الأدبية تمتلك ديمومتها عبر التواصل الاجتماعي والطقوس المتأصلة لها، فالأدب القديم كان ينتشر ويؤسس دعائمه اعتماداً على الإلقاء والمظاهر الإصلاص الأخرى التي تختلف من حضارة إلى غيرها، فالشفافية التي نحتاج إلى الحضور المباشر للمتلقي كما تعاطب ذاته عبر إندامساع، كانت هي السمة التي تليق الأدب الكلاسيكي متمثلة بوسائل وطقوس متنوعة تسعى إلى إيصال وتحقيق غايته التي لا تخرج في النهاية حتى وإن كانت شخصية عن بعدها الاجتماعي الذي ومّلت حياتها من خلاله، فالشعر العربي وصل إلى أقصى درجات الاجتماعية بتهاقه وراء ألق تفاصيله اليومي والمعاش، وأصبحت الآن العربية هي الوسيط المتفرد في قراءة القصائد، فتشعبت بالأنماط الإبداعية للشعر حتى صارت لغة الشعر هي السائد الكلامي على اللسان، وهذا الانتشار الاجتماعي الطاعني للشعر العربي لا يُعزى فقط إلى بناء الزمنية والإيقاع التي تشهّل وتساعد على حفظه، بل إلى الطبيعة الاجتماعية والتفكيرية لتصور الذي ولد وترعرع فيه، وإلى مدى قابليتها على تقبله والطلّيع به، فلنثر الذي يخلو من الوزن والإيقاع كالنثر الروماني على سبيل الحصر/لتنثر وتوقع على الشعر، فقد كانت تصوص القوانين الرومانية تعلن على الملأ فيحفظونها عن ظهر قلب، كذلك نمّذ في الخطابة وكتابة الحملات على يد الكهنة، إلى انتشاره في المجتمع الروماني وتداوله على ألسنتهم أكثر من الشعر، ولكن بعدما تطور اتجاه الكتابة وأصبحت هي الفضاء الواسع والرحب لتخليق الأدب فيه بأجنحة تعابره، وانحصرت مظاهر طوقسه الاجتماعية التي كانت تضغنة مباشرة كنص وناس (منتج نص) أمام المتلقي، أصبحت القراءة هي الغالبية السامعة في التلقي، والمجور المباشر في اللقاء بين النص والمتلقي، وتحوّلت العين إلى نافذة رئيسية لا غنى عنها في الإطلال والتعرف على النصوص، فانتقل الأدب من السماع إلى البصر، من المباشر إلى التامباشر، من الحضور المزجج للأدب وأدبته إلى حضور أدبه وغايته هو، هذا الانتقال جعل الأدب يفكر جيداً بالتكيف مع وضعه الجديد واستثمار القدرات المتاحة له عبر هذه الأساطير وسائل وغايات، فقطع الإبداع الأدبي شوطاً كبيراً إذا جاز التعبير غير المقصود إهانة وإنما تعديلاً لواقع باولويجي معروف من الأمور التي كانت قد جعلته يخدم أغراضها ومواضعها فقط إلى الدرجة التي تناسى فيها نفسه وغاياته الذاتية، وساعد في دفع عجلة الأصوات التي نالت بضرورة التحرر من الأشكال والقيود السابقة، بل وحتى الأصوات المتفرقة وعلى رأسها أصحاب نظرية الفن للفن.

(وبعضه الأدب) التي سعت لعزل الأدب عن المجتمع، وكذلك التراث العلمية في الميادين المعرفية بد القرن الثامن عشر التي دفعت بالعلوم التجريبية والإحصائية على السواء بالمناداة باستقلال بعضها عن البعض الآخر وخصوصية طبيعة كل منها والمناهج التي تسلكها والمبادئ التي تقوم عليها، كل هذه وغيرها من مساهمات التعبير الأخرى دفعت بالأدب إلى الاستقلال من استدلالاته السلبية، فكثف جهود التطورية في ميادين الكتابة وألقاها، وكان من تمخضاته المعاصرة قصيدة النثر، هذا الجنس الأدبي لا يمكن اعتباره بغلاً عتيقاً من نزاج حصان الشعر بحمار النثر إذا جاز التعبير غير المقصود إهانة وإنما تعديلاً لواقع باولويجي معروف حسب مايتصور البعض اتهاماً لها، وهي ليست كذلك فنّا إيكاروسياً مصيره السقوط وإن كانت تشترك مع فنن الإيكاروسي بالظهور إلى تكاثر مستحيل لذات" وإلى رفض شروط وجوده نفسها⁽⁵³⁾ كما قرنته برتران، إنها كتابة جديدة تحاول امتلاك لغة خاصة قادرة على التعبير بأكثر قدر من الحرية، إنها تريد حرية بلا قيود ولا أشكال، وتريد من اللغة مرونة واسعة تتجاوز معيبتها إلى فضاء الدلالات والمعاني المتعددة، ولكنها خليفة رعباً عنها ومهما سعت للفن الشكل فإنها يصبح لها شكلاً معيّن، لأن حصيلة

الموقف الأدبي - 87

■ ينبغي الاعتراف
بأن العيب والحلم
والخيال قد ولدت
كثيراً من الشعراء
المزيفين.

■ الشعر هذا
الشيء الخفيف
المتجّع والمقدس.

التجارب الفردية للشعراء ينصهر في بوتقة التأثير المتبادل فتصبح له سمات مشتركة وملامح يمكن تحديدها، هذا على صعيد النتائج التاريخية لمسيرة إرثات أدبية ذات نطاق مشترك، أما على الصعيد الفني للتجربة الفردية الخاصة نفسها فإن كل كتابة حتى العشوائية والقصدية منها يصبح لها شكلاً حال اكتشافها، شكلاً هو مجموع أسس الكلمات وبنية العلاقات بين هذه الأسس، ويذهب اليوت أبعد من هذا بتأكيد على أن الشكل أيضاً يتم في محاولة المرء لفول شيء ما أي حتى الكلام يكون له شكلاً بعد نقله، لذا يدعو إلى تجنب الشكل وإعادة صياغته (54) معتبراً أن الشعر يأتي قبل الشكل، أي على الشاعر أن يفكر في الشكل الذي يريد أن يضع فيه شعره بل أن يتحرر من القيود والقوالب المسبقة فيندمج مع شعره أولاً ويشارك معه في علاقة وأعية، أما إعادة صياغة الشكل فهي اعتراف بحتمية التكوين الشكلي لأي إنتاج أدبي، وتوجيه للتجربة الفردية على التركيز على الصياغة التعبيرية للشاعر وقرنتها على تكوين شكل ناضج لها يتناسب مع بنيتها التقنية الدالية، فالشعر ليس كما يعرفه تودوروف بالرويا الكلاسيكية، إسقاط لمحور الاختيار على محور النظم (55)، فكون النظم هو الشكل الجامد الذي يفرض حضوره على لغة الاختيار (الصياغة التعبيرية للشاعر)، وكان هذا ما يعاين منه الشعر القديم، وقد تلتس أفلاطون من قبل هذه المعاناة فأعطى تعريفاً للشعر بعيداً عن قيود الشكلية التي هيمنت عليه طويلاً كالورن والغاية محولاً الشعر إلى روح تحب التخليق والظلم إلى كل مكان قالاً: "الشعر هذا الشيء الخفيف الممتع والمقدس" (56)، لكن الشعراء ظلوا بلا مكان في جمهوريته الفاضلة، إن الشعر شيء يحسن (57) كما يترجمه بورخس فأسبق المجال لتلويح الكتابات التي تخرج عن الأشكال المتوارثة والحكم عليها، شتتاً في وضعه للشعر عن تقريرية الشكل على لغة الشعر الإجابية، وابتعد كذلك تزارا عن غيره من الشعراء والناقد وأفاض تصديق الشعر كوسيلة تعبيرية كما برون هم (58)، معتبراً أن اعتبار الشكل كوسيلة يحد ذلك فتن للشعر تحت أطر قد تكون جميلة ومزركشة لكنها تجم من الغالبية الحفية للشعر الشيء الكثر، إنه يريد من الشعر أن يكون غاية نفسه ولغة لا تعبر عن شيء غيره، ربما لم يدرك تزارا الدادائي وقتها أن دعوته الإجابية هذه والحرية المطلقة للشعر التي نادى بها بقدر ما كانت ترسم للشعر أفقاً مفتوحاً (ولكن ضمن غايته محددة) فإنها جعلت الشعر الدادائي والشعر الذي تأثر به يترك حول نفسه في دوامات تعبيرية فائرة ترافست كلماتها لتشكل صوراً مضطربة، ولتصبح هي تجارياً وأشكالاً غير قادرة

على الإصا والواصل، غير إن هذا لا يعني أن قصيدة الشعر لم تستند من حصيلة هذه التجارب المتعارفة والأفاق التي طرقتها والأشكال المشبعة التي خلقتها، بالرغم من أنها نالت منها نصيباً من الإلهامات السهلة والتهامات النقدية، وربما وسعت من فجوة التقارب والتفيل النقدي السليم لدى الكثيرين ممن لم يعضوا بعد قصيدة الشعر بسببها، إن علينا أن لا ننظر بعين واحدة إلى قصيدة الشعر فلا نرى سوى العلامات الغارقة في تاريخها المعكر الذي لم يتغير بعد فنيهاً بطابعه، ولغيبض العين الأخرى عن المعطيات الإجابية الكثرة التي أفرزتها على المسوئين النقدي والأدبي منهاجها النظرية والتطبيقية على السواء، وقد ساهمت نتائجها النقدية في تحديد واستحداث جملة من المفاهيم والمصطلحات الأدبية، أخذت المؤسسة النقدية المعاصرة التعامل معها بجدية بالغة، بل واستعانت بها في مراجعة التراث الأدبي السابق، فكل الشعر والنثر تحدثت مفاهيمها النقدية بصورة واضحة على ضوء إسقاطات هذا التكوين الأدبي الجديد، وكل ما يتعلق بهما من عناصر وبنى معرفية قد رسمت مثلاً أطراً جديدة لمفهوم القصيدة كمصطلح أدبي وساهمت بشكل قاطع في فصله عن كونه السابق الذي كان لا يثير إلا إليه، فأصبح الآن بإمكانه الإشارة إلى أكثر من التجاء، إلى الشعر وإلى النثر وإلى كليهما معاً، وقبل هذا كان مصطلح قصيدة يطلق كتشبيه استعاري على بعض الأصا الألية غير الشعرية إذا ما أريد زحجة المصطلح عن حائله المتعارف عليه، ونسبه تقديراً وأعجاباً بنص ما، فعندما كان النقاد يظهرون بمسرحية لراسين مثلاً يقولون عنها إنها قصيدة مسرحية، وإذا كان الأمر يتعلق برؤية لدوستوفسكي فيقال عنها قصيدة روائية (59)، ثم سعى كثير من النقاد إلى محاولة لفصل بين مصطلح القصيدة وبين الشعر كمصطلح آخر، ومطالبوا بضرورة عدم الخلط بينهما، حيث يجب أن لا تقتصر تسمية قصيدة على كل إنتاج نصف فيه شعراً فقط، وهذا مسمى إليه الفيزي مثلاً حين أسقط من تعريفه للقصيدة حسابات ارتباطها بأي جسد معين كالشعر أو النثر، قالاً: القصيدة تردد يستطيل بين الصوت والمعنى (60)، كذلك على قمة هرم المعطيات الجديدة التي تمخضت عنها حصيلة الرؤى النقدية لواقع قصيدة الشعر والطرق التي شكلها، تضارفت جهود الأساس والحس الجديدة على الانصهار في راد القيمة الشعرية العليا وتتوابع بعداً عن جزورها الأولى لتتغلغل في كل نويات وجزئيات اللغة، لتصبح مجتاً وعلامة دلالية على روح الشعر الحقيقية في كل تعبير وصياغة، هذه هي (الشعرية): باروميتر الشعر أي أي نص كان، مصطلحاً أسباب التشكليات الروس في إرساء دلائمه معبرينه وظلية شعرية عندما توجد في عمل أدبي معين عندئذ يمكننا التكلم عن الشعر (61)، وصق جاكوبسون تقاضيل هذا المفهوم مثلاً من نسق الجملة إلى وحدة الكلمة موضعاً: تتجلى الشعرية في إنزك الكلمة لا ككلمة ولا كمجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كتفجير عاطفة، لا في كون الكلمات ونحوها ومعناها وشكلها الخارجي والداخلي علامات لامتالية للواقع بل في كونها تلك وزنها الخاص

كل كلمة هي
عمل شعري.

وقيمتها الذاتية(62)، وشاركه يوريس في إثبات أن الشعرية كاملة في أي كلمة في قوله "كل كلمة هي عمل شعري" (63)، فقد أصبح التعامل والتركيز الجديد مع وعلى الكلمة كوحدة لغوية مستقلة لا يبرمجيتها المعجمية بل بما يمكن أن تولده من ألق لتعزز الدلالات، وما تستطيع أن تولفه من شحنات إيحائية، هذه الإجراءات الفنية الجديدة ذات الاتجاهات المختلفة صا مضمي كان ملعب قصيدة النثر موطناً لمبارياتها الناجحة والفاشلة، حيث أصبحت قصيدة النثر تسلك دفة الاتجاهات التجديدية الحديثة، ربما الأمر يعود إلى طبيعة هذا التزاوج المتداخل بين الشعر والنثر الذي لا زال أمام آفاقه الكثير من التجارب، ومديته لم تعلق بعد، رغم كل المحاولات التي تحاول إغلاق أبوابه، تقول بيرنار يوعي نقدي سليم: تريد قصيدة النثر الذهاب إلى ما وراء اللغة وهي تستخدم اللغة، وتريد أن تحطم الأشكال وهي تخلق أشكالاً، وتريد أن تهرب من الأدب وهامي تصبح نوعاً أدبياً خصباً(64)....



□ الهوامش:

- 1- روبرت دي سوزا (الشعر الخالص) من كتب: فن الشعر د.إحسان عباس/ عمان ط 4-1987، ص156....
- 2- النقد الأدبي الحديث/ د.محمد غنيمي هلال، دار العودة بيروت ط 1973، ص.377
- 3- قصيدة النثر من بونفير إلى أيمان/ موزان بيرنار- ت.ز. هير مجيد مغاس/ دار المأمون- بغداد 1993، ص.216
- 4- النقد الأدبي الحديث ص378
- 5- فن الشعر ص160
- 6- مقترحات لدراسة القصيدة الحديثة/ حسين خمرى، مقال في مجلة دراسات عربية/ عدد 9-1986/10، ص.83
- 7- النقد الأدبي الحديث ص.377
- 8- مقترحات لدراسة القصيدة الحديثة ص.69
- 9- النقد الأدبي الحديث ص.203
- 10- مقترحات لدراسة القصيدة الحديثة ص.70
- 11- الحداثة في الشعر/ إحسان سركيس، مقال في مجلة دراسات عربية - عدد 1987/4 بيروت، ص79-80
- 12- قصيدة النثر ص134
- 13- قصيدة النثر 127-
- 14- قصيدة النثر 201-
- 15- قصيدة النثر 134-
- 16- قصيدة النثر 127-
- 17- قصيدة النثر 181-
- 18- قصيدة النثر 28-
- 19- قصيدة النثر 279-
- 20- ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري/ د. محمد فتوح أحمد، مقال في مجلة البيان /الكويت 1990/288ع، ص46
- 21- قصيدة القتر 32-
- 22- ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري ص.44
- 23- في الشعرية العربية/ د. ثابت الألوסי، مقال في مجلة الأقاليم ع3-1992/4، ص.111
- 24- في الشعرية العربية ص.111
- 25- فن الشعر ص.16
- 26- النقد الأدبي الحديث ص.377
- 27- قصيدة القتر 7-
- 28- قصيدة النثر 45-
- 29- قصيدة النثر 32-
- 30- قصيدة القتر 33-
- 31- قصيدة النثر 34-
- 32- قصيدة القتر 67-
- 33- النقد الأدبي الحديث ص.380
- 34- الأدب اللاتيني/ د.أحمد عثمان، سلسلة عالم المعرفة - الكويت ع141/1989، ص15-89
- 35- ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري ص.57
- 36- ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري ص.58
- 37- ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري ص.56
- 38- اللغة في الأدب الحديث/ جاكوب كورك، ت: ليون يوسف وعزيز عثمانيل/ دار المأمون - بغداد 1989، ص.116
- 39- اللغة في الأدب الحديث ص.248
- 40- الحداثة في الشعر ص.89
- 41- قصيدة النثر 28-
- 42- قصيدة النثر 17-130
- 43- قصيدة النثر 20-
- 44- قصيدة النثر 143-144
- 45- قصيدة النثر 143-
- 46- قصيدة النثر 157-

خزعل/ مقال في مجلة العرب والفكر العالمي -
بيروت، مركز الإنماء القومي ع 1988/1،
ص. 121
58-الشعر حصص 122
59-اللغة في الأدب الحديث حصص 118
60-قصيدة القتر 148
61-الحداثة في الشعر حصص 82
62-ما الشعر / رومان جاكوبسون، ت: د. بسام بركة/
مقال في مجلة العرب والفكر العالمي
ع 1988/1، ص. 13
63-ما الشعر حصص 13
64-قصيدة القتر 21

47-قصيدة القتر 151
48-قصيدة القتر 15-14
49-اللغة في الأدب الحديث حصص 115-166
50-قصيدة القتر 66
51-النقد الأدبي الحديث حصص 368
52-قصيدة القتر 282
53-الأدب اللاتيني حصص 16
54-قصيدة القتر 21
55-اللغة في الأدب الحديث حصص 163-162
56-مقترحات في دراسة القصيدة الحديثة حصص 83
57-الشعر/لورخي لويس بورخس، ت: عبد النبي



ε ιωτ ζ -α ιψ ζι Λ ιωβ Υ ζι- υ ζι Λ ρ

د. خروم أحمد

■ العلم لا يتنافى مع الذاتية وإنما يسعى إلى تهذيبها والرفي بها إلى مستوى الموضوعية.

قد يشاء القارئ معنا عن مدلول هذا العنوان؛ ويردّد مع نفسه هل هناك فعلاً فكر جزائري مميز عن باقي الأفكار أم أن التعت ها هنا لا يتجاوز مثوله الجغرافي كأن نتحدث مثلاً عن أدب جزائري أو موسيقى جزائرية، أما صفة التعت بالشعاصرة فلا يقصد منها إلا أننا بصدد دراسة نماذج فكرية زاهلة ومتداولة اليوم على الساحة الجزائرية.

رغم كل ما يشاع من ندرة الإنتاج الفكري في مجتمعنا إلا أن هناك مفكرين ما فتؤوا يعقدون علينا بإنتاج منتظم ومستمر بل بحيث ما يكاد القارئ ينتهي من مطالعة كتاب لأحدهم حتى يلقأ بصحور كتاب ثان وثالث الخ.. من بين هؤلاء: اخترنا أن نقف في هذا المقال عند مفكرين لهما إنتاج وافر وغزير وهما الدكتور أبو القاسم سعد الله ومحمد أركون.

أشياء كثيرة تجمع بين هذين المفكرين: وأخرى لا تقل كلفة تميز بينهما، فأما تلك التي تجمع الإثنين، فتتمثل أولاً: في الأصل والجنسية. ثم في مجال الاختصاص حيث يعتبر كل واحد منهما نفسه مؤرخاً قبل كل شيء. هذا وإن تعدّدت وتنوّعت مساهمتهما الفكرية لتشمل مجالات شتى من أدب وفلسفة وتاريخ الخ...

أما ما يميّز بينهما فيتمثل أساساً في اللغة التي يكتب بها كل منهما، فبينما يعتمد سعد الله على اللغة العربية في معظم كتاباته. نجد د. أركون غالباً ما يولّف باللغة الفرنسية لتصدر له فيما بعد ترجمات بالعربية⁽¹⁾.

ولعل أهم ما يميّزهما الواحد عن الآخر، يكمن في التيار الإيديولوجي الذي ينتمي إليه كليهما وهذا لا بد من الوقوف بريبة من الزمن لشرح ما نقصد بالانتماء الإيديولوجي.

إن المفكرين اللذين نحن بصدد دراسة مؤلفيهما، عالمان تتوفّر لديهما صفة العلمية بأنّ معنى الكلمة، فيما من خرجي جامعات غربية تلقّا فيها المنهجية العلمية وأبرزاً من خلال إنتاجهما الفكري التزامهما أنهما على درجة كبيرة من الانضباط والنزاهة العلمية. ومع هذا فإن العلم لا يتنافى مع الذاتية وإنما يسعى إلى تهذيبها والرفي بها إلى مستوى الموضوعية. وما من عالم إلا وله ذاتية يحملها ويتعاش معها وكما قال شاعرنا:

ومهما تكن عند الفّي من خليفة

وإن خالها تخفى عن الناس نعلم

فالعالم إن لم يس مطالباً بذكران ذاتيته بقدر ما هو مطالب بتهذيبها وترقيتها لتقديمها للناس في شكل موضوعي مقبول وفي هذا المضمار، نجد مفكرينا جدّ مختلفين في الأسلوب والمنهج، فبينما يعتمد الد. سعد الله أسلوباً مباشراً في كتاباته، ولا يترنّد عن التعبير على مواقفه الإيديولوجية صراحة وبكل بساطة. يعمد الد. أركون من جهته أسلوباً أقلّ ما يقال عليه أنه أسلوب مناوئ، يحاول إخفاء ذاتيته ويشتّر وراء المحايدة العلمية، ولكنه في نهاية المطاف يكشف عن تورّط إيديولوجي أكبر.

لقد صدر مؤخراً، لهذين المفكرين كتابان، عبر كل واحد منهما في كتابه عن مجمل الدوافع والأفكار التي يحملها حول

(1) - غريب أمر الأستاذ أركون، ونحن العربية ويعترف عن الكتابة بها ويلجأ إلى مترجمين، ولعل حساسيته تجاه اللغة العربية راجعة إلى أصله الأمازيغي.

قضايا نهم المجتمع العربي الإسلامي وتعالج أبرز التحديات المطروحة على ساحته. وهذان الكتابان هما هموم حضارت⁽²⁾، والفكر الإسلامي⁽³⁾.

فأما الكتاب الأول، فهو لك. سعد الله وهو عبارة عن مجموعة من المقالات والمحاضرات التي ألقاها الأستاذ أو كتبها خلال السنوات الأربع الأخيرة، وتتناول قضايا متنوعة تتراوح بين أزمة الخليج، وأزمة المجتمع الجزائري، وأوضاع وهموم العالم العربي الإسلامي عامة، والكتاب كما هو واضح من خلال عنوانه، عبارة عن خواطر يسردها المؤلف بأسلوب شيق ومباشر يعبر فيها عن ألمه وحزنه لما يتخبط فيه مجتمعه من محن ومصائب. ويستكثر فيها الهجمات المتكررة التي يشهدها الإسلاميون وحلفاؤه الصهاينة على الدول والشعوب العربية الإسلامية ويشجب دور المثقف المسلم الذي يجب أن يكون طليعاً لأحد هذا العنوان والوقوف إلى جنب القيادات الوطنية والتقدمية في خدمة وحدة هذا المجتمع ورفاهه.

ونجده إزاء الأزمة الجزائرية: لا يتردد فيحمل مسؤولية الوضع إلى : «الذين اغتالوا الثورة وهم الحكام الجبهة والممثلون الخونة: وحتى بعض المجاهدين المنحذين الذين انشغلوا بجمع الغنائم مثلاً وقع للمسلمين في غزوة أحد»⁽⁴⁾.

ثم يقدم الاقتراحات كهيئة بحث الأزمة ويعبر بأنه: «في استطاعة الجزائر أن تستعطف التيارات الوطنية والإسلامية المضطهدة هنا وهناك لإحداث المعجزة وإقامة دولة موحدة بمنطقة شمال إفريقيا، يكون أساسها الحضارة العربية الإسلامية ورتدناها التقدم التكنولوجي»⁽⁵⁾.

ينتقل بعد ذلك الد. سعد الله للحديث عن أزمة الخليج فيعبر شأنه في ذلك شأن كل مثقف عربي مسلم، عن حزنه وألمه لمحنة الشعب العراقي، ويندد بشدة عن موجة الخيانة والتخاذل التي اكتسحت العالم العربي

الإسلامي، وأقرت أنظمته وشعوبه في عمرة الذبح والاستلاب المادي، وتدعت بهم إلى أحضان الغرب فباعوه وكرامتهم: وتنازله عن له العراق وفلسطين مقابل كشف من الدورات الثانية أما ثقل النكسة، لا يجد أسناناً من مخرج سوى الالتفات إلى الأجيال الصاعدة، وتعليق الآمال عليها لكي تنثر عن السواد وتمحو آثار العار والخزي وتعبد للأمة عزتها.

والشمس إن غربت غمًا فمرجعها للرب حتى كان الشمس لم تب

ينتقل بعدها الد. سعد الله للحديث عن مواضيع أدبية: فيقدم لقراءه تقريراً مفصلاً عن نشاط المجمع الثقافي بالقاهرة وأعماله خلال دورة سنة 1990، من أجل ترقية اللغة العربية وبأسلوب سهل ممتنع، يسرد علينا المؤلف نشاطات هذا المجمع من محاضرات وجلسات، ويصف لنا بلغة عذبة وسلسة، تتخللها هنا وهناك نوافر أدبية. وجولات وزيارات منعشة تجعل القارئ ينسهر مع وجدان المؤلف ويسرح معه عبر السطور. وهنا تظهر حقيقة براعة الأستاذ سعد الله وقدراته الأدبية الكبيرة.⁽⁶⁾

يقدر ما يسهل على القارئ التهام كتاب الأستاذ سعد الله بقدر ما يصعب عليه هضم كتاب الأستاذ م. أركون. فالأول بفضل أسلوبه المباشر ولغته البسيطة والجميلة في آن واحد، يستقطب اهتمام القارئ ويشده إليه، أما الثاني فنظراً لأسلوب المبهم والمعقد، واللغة الإصطلاحية الجافة تنفر القارئ وتنقل عليه: ورُبَّ عذري أفتح من ذنب. فقد يتبادر إلى ذهن القارئ أن الاختلاف بين المؤلفين راجع إلى كون المؤلف الثاني يطرح مسائل فلسفية وهي بطبيعتها أكثر تعقيداً من الهموم الغائرية التي يسردها الأول. قد يجوز هنا في حدود معينة إلا أنه تثير غير مقبول إذا ما افترضنا على أن أنجح الفلاسفة هو ما كان أبسطها وأقربها المثال. والفلاسفة كما هو معلوم إذا تعالت بأسلوبها ومجرداتها عن عامة الفراء تصبح طلائيم مبهمة يتداولها خبراء في برهم المعاني ومهما يكن من أمر، فدعنا نأمل ما يقترحه علينا الد. أركون، كتابه المعلنون «الفكر الإسلامي» هو عبارة عن مجموعة من الأجوبة يقدمها لنا الأستاذ رداً على مجموعة من الأسئلة (سؤال) يتولى طرحها المترجم نبابة عن القراء.

وعصوما نجد الد. أركون يتحاشى الإجابة المباشرة عن الأسئلة المطروحة ويعود إلى أسلوب الغمز والإيهام فيلف ويدور حول السؤال: ويكتفي بالتلميح والتسطيح حول بعض جوانبه، مستعياً في ذلك منهجية قروسطية طاملاً غالب هو نفسه

■ غريب أمر محمد أركون الذي يتقن العربية ويعزف عن الكتابة بها ويلجأ إلى مترجمين.

■ كتاب الدكتور سعد الله يتناول قضايا متنوعة تتراوح بين أزمة الخليج وأزمة المجتمع الجزائري وأوضاع وهموم العالم الإسلامي.

(2) كتاب الد. سعد الله صدر عن دار الأمة، الجزائر، 1993.

(3) كتاب الد. أركون صدر عن المؤسسة الوطنية للكتاب 1993 بالاشتراك مع لاهورمك

(4) المرجع المذكور سابقاً (47)

(5) (ص:50)

(6) الأستاذ أبو القاسم سعد الله إنتاج أدبي وأقرب مما يتقن في ديوان شعري "الزمن الأخضر" 1985 ومجموعة قصص 1986 إلى جانب أساقفة التاريخ وبحثه وتحقيقاته العلمية.

لصاحبها⁽⁷⁾ ولعل عذر د. أركون يرجع إلى كونه يعالج مسائل جوهرية ويقدم على رفع تحديات جسام تتمثل في تحديد معنى القرآن. وإعادة قراءته على ضوء معطيات العصر. وثم يتم بضد المنهجية السلفية، وتعليل السباج الثوري المعق الذي تسجته الأثرية كالتفنية حول الدين ومفهومه، كما يناضل صاحبنا من أجل تحرير الفكر الإسلامي، ولجاء علم الأثروبولوجيا المطبقة. وغير ذلك من المشاريع الضخمة التي يعجز عن وصفها اللسان.

إن مشروع د. أركون من الأهمية والضخامة بمكان. وله جوانب إيجابية قائمة نذكر من بينها استنقاذ الجلود الفكرية السائدة في الساحة العربية الإسلامية، وتحريض هذا الفكر للخروج من طور

الجمود والتقليد الأعمى إلى مجابهة العالم وتحدياته.

وما نعيه على صاحبنا هو التهور والمبالغة في الطموح والخلط بين الاجتهاد والإشباع. فهل يعقل أن يطمح أحد في إصلاح الفكر الإسلامي انطلاقاً من السوربون، واستناداً إلى أدوات ومصطلحات فكرية وفلسفية مستحدثة في الجامعات الغربية والتي هي في مجملها لا تمت بصلة إلى الحضارة والتراث العربي الإسلامي؟ إن هذا مجرد سؤال يتبادر إلى ذهن القارئ تملأ أن يوليه د. أركون بعض الوقت والتفكير.

يضيء الله. أركون أنه من رواد الحقيقة المعرفية الموضوعية والكونية، ولكنه ينتاسي أن يبين لنا أين تكمن هذه الحقيقة وأين يستقر الجدل العلمي عندما يتعلق الأمر بقضايا تسمى الإسلام؟ إن الهدف الذي يصبو إليه د. أركون وإن هو مأزول لم يتجرأ بعد عن الإفصاح عنه شفاهاً، هو التنازل عن الدين الإسلامي وطرحه بين قوسين على صعيد الحياة الاجتماعية فهو يريد علمنة المجتمع الإسلامي على نقيض الطريقة التي نثت بها علمنة المجتمع الغربي، وتحريره من جميع القيود الدينية لتمكينه من الزحف نحو تكريس، حق الروح في الحقيقة⁽⁸⁾.

بيد أنه لا يبرح لنا بمضمون هذا الحق ومغزاه كيف يترك با استاذ: تريد من أناس أدركوا حقيقتهم وذهلتهم أن يتخلوا عنها مقابل سراي قد أبهر برقية المبعث من أعضاء باريس علك واستحوذ عليهم؟

إذا كان مجهود هذا يندرج في باب الاجتهاد، فلما نقرأ من المواجهة وتعريف عن مناقشة فقهاًنا ومجاهدنا الذي هي أحسن؟ لم نعد دائماً إلى الاستشهاد بكثرة الغرب وفقهاته وأنت تخاطب جمهوراً مسلماً؟ ألم تجد وسط الأرقام الحاشد الذي تعج به حضارتنا من نوايا وعقائد سوى التوحيد تتعلق بأشلائه وتتشقق بأرائه بالحدادة؟ كيف يترك يحلو لك يا سيدي أن ترزج بآبن تيمية والغزالي وابن خلدون وابن رشد في غياهب "الفرسوطية" لتتفرد أنت ومن ارتضيت وثلاً بالعلق والمنطق والحدادة: بل وكيف نبلغ بكل الواقعة فتعجب من فوضى القرآن، وتتأسر على المآسي التي تجرّها الحدادة علناً وفي الوقت ذاته، نجدك تتعاقل عن فوضى الغرب، وتتعاين عن محمية السباق نحو التسليح، ولم نسمعك في يوم ما رجع استجواباتك العديدة التي تكرمت بها قليل من الإسلام وشعوبه، تتدد المجازر التي ترتكبوها الامبريالية والصهيونية في حق الشعوب؟ بل وكيف لا لتتدي بأسانك في ضحد مشروع الحدادة وتوقيعه...⁽⁹⁾ لقد أشرنا سابقاً إلى حقيقة بعض أفكار التي تعاتب فيها المثقفين المسلمين، ونشذ همهم من أجل التمدد على السلفية والخروج من طور التقليد والجمود للمناظرة والاجتهاد من أجل رفع التحديتات ولكننا لا نساكنك في عزمك على الإطاحة بالسباج السلفي، فهو في اعتقادنا كما أوضح ذلك رشيد رضا، الحزام الحافظ للبهضة الإسلامية ولو اخترق أو تلف . ذهب معه كل شيء، أو كما قال أبو حامد الغزالي فهو الحارس ومن لا حارس له ضائع لا محالة.

لنؤكد أن لا يربط بين الفلاس الخفيفة، والفلاس العقيدة، وهي عين الخلاصة التي اهتدى إليها المفكر عبد الله العروي إلى

شوت الشق الأول من المعادلة لأربط حتماً ثبوت شقها الثاني، وعليك فعلاً أن تكتب

تصوب لخدمة الإسلام أن تبين بدقة معنى العلمنة التي تؤد إخالها للدار الإسلامية. فإذا كان عريكت في الانطلاق من الحدادة تهدف إلى إضفاء المعقليات والخرال الدين من الساحة الاجتماعية والإطاحة بالمقدسات الروحية من أجل الرضوخ للتورّد الجعل وقرزونه كمقتضيات جديدة فلك خاظمي من الأساس يتابع البيض بالتفيس والأرذل بالأفعل والنسبي بالمطلق، وإذا كانت

(7) تكمن هذه المنهجية في سرد حقيقة مزدوجة قابلة للتأويل على جبهتين، وهي كما يقول الملكر ليون ستروس طريقة الفيلسوف ابن ميمون، تتميز بالكتابة تحت الأسطر وعدم مواجهة القضايا مباشرة.

(8) كتاب أركون (174) هذه بدعة من بدع صاحبنا لجعل الحقيقة غاية الإنسان. وافرعاها فوق حق الله.

(9) كل كتابات ميشال فوكو، وهايزمان يهدف إلى تقويم مشروع الحدادة وإطبار عو به وتغرائه.. والذ. أركون رغم أنه حرص على الاستشهاد بأصالحهم وأرائهم، إلا أنه لم يخصص في علمنا أية دراسة لنقد الحدادة. هذا علاوة على أنه لم يرفع صوته يوماً ما للتبديد بالهيمنة الامبريالية والصهيونية. وكل همه هو نقد الإسلام والنسبة الدول الإسلامية!

■ ثمة إمكانية
لإقامة دولة موحدة
بمنطقة شمال
أفريقيا يكون
أساسها الحضارة
العربية الإسلامية
ورائدها التقدم
التكنولي.

الحادثة كما زعمت قد توصلت إلى إختزال الدين في بعدها الإنساني وأصبحت لا تفرق بين الأسود والأبيض والمسلم وغير المسلم في معاملاتها وهذا المعنى مجرد الفرض نظري يكفئه الواقع المر الذي مارا بكل عكاليين. فبجانب اليهودي ليطفئ، ويخذل المسلم في البوسة، وعلى أن لا تقتنع بن كل نظر في وضعت أن بالذات كخفيف على كل الثورة الجمهورية له تحطيم مواصلة كسامة أم أنك لا تدرك وشاك في ذلك لأن مسلم، مردوا من الدرجة الثانية أو الثالثة؟

إننا منهمك بعض الوقت للتدبير والتفكير أو منتزب اجتهادك في التراث الإسلامي للحكمك أو عليك، أما في الوقت الزاخر، فلا يسعنا سوى الدعاء لك بالهداية والرشاد وواجبك من وراء ما أسميت بالسراج الزماني المعلق قلنا نحمد الله ونشكره في السراء والضراء، وعلى العموم، نعتزل الاستماع بالعمرة الواسية التي لا انقسام لها، والاستئناس بآراء قيمة تحت مظلة بستانه وجنته، ونتركك تنعم بغمرة الحداثة وتسيح في أضواء يائرس البراقة. وإن كان واجباً علينا نذكرك، بأن "لم نرجع لله إلا نورا، فلهذا من نور"

صَلَّى اللَّهُ الْعَزِيزُ

□ □ □

صدر

$$\dot{u} - \eta \dot{u} \dot{U} \dot{A} \dot{U} \dot{b} \dot{u} \dot{z} \dot{u} \dot{D} \dot{z} \dot{S} \dot{N}$$

الأدب العام والمقارن

دراسة

.....د. غسان السيد

شعر: خالد السلامة الجويشي

1 - المطف

وأريد أن أنساك
كيف تركت نهر الوجد
يهرب من يديك
جعلت أغنيتي نقيقاً
صب من خبث المصارف
فوق أمواه من البارود والأسفلت
تزعج في الحوارى الموحشت
تلوب من وجع على صدر المرايا
مرغت بدم
فكيف ثأب السام المخال والمراود بيننا
فغرامنا:

وجع وأوبئة، سواد
وارتشاح دم يخرخر من عنقيد القذى
وصدى عنق مبيت
وتلوب على جنن الروح
قاعاً صفصفاً
وخيل منزل عرشنا الملول
ينشج موحشاً

ويذوب في الظلمات
تهجع فوق اكتاف القرى
وحيناً: ذكرى شمويس
سريلت هامتها بقذى
فكيف أريد أن أنساك
لم غادرت عرزالاً
على شط الحويجة شذنته

72 - الموقف الأدبي

وغزالة ناحت غشي هجرتها
وعيرت في سفن من الخشب
المطعم باللجين
تنبه فوق بحيرة نشفت
بقلب "الدير"

واعدت المهاجر في فجاج سرباه القراء
أن النجمة المصلوبة العينين
سوف تهل ثقية
وأن جفونها السحرية الألوان
سوف تصب مدراراً على جنح الكنارات
التي اصطفت على الأدرج في شغب
وفي ولع المحب بذله وله
وتوجهه كرايس الرخام...!!

2 - الضفاف

وتريد أن تنسى
فكيف تريد أن تنسى؟...
ولم تنسى على بلب اختزال الموت
ساقية...؟؟؟

أياماً خرخرت بدمك الجدلى
تكابد ما تبقى من رمالي
أينعت بصبيب غيم
لا يث سوى الهباء على الثرى
ياما تلاعب ماؤها نسيم مهطل
فماجت في مساوات التلاقي
حذر خلجان ثوسب في زواياها
هياك زق مرتعشاً هلامي

سكناً بجدة وسادة
لا تحفظ الأحلام والذكرى
وتدمي النفس
تقف في صباحات القرى
ورداً إلى الأوجال
كيف تريد أن تنسى
وكيف أخذتنا لمناهة التخدير
كيف سحبنا لجناح نثرت
بباب الوهم
كيف رحلت فينا للخنادق
جمعت عفن القرى

للنار تسعرو في الجحيم
وكيف... كيف سكبنا دمعاً
يغرغر في مزاريب الخديعة
فوق أحداق الزحام.
فلم أقراف خطيئة النسيان والسلوى
ألمست دموعك الحزى
ألمست الجذر
يوغل في ترابي
ثم يزهو فوق الآء ابتسامي؟!



٧٤ - الموقف الأدبي

شعر : صالح محمود سلمان

-1-

حَدَّثَنِي رُؤْيَى كُنْتُ أُنْسُهَا
أَقْبَاهَا أَبْصَرْتُ ذَاتَ فَجَرٍ غَزَايَا
يَحَاوُلُ أَنْ يَشْعِلَ الْمَاءَ فِي كَفِّهِ
لَمْ يَكُنْ بَعْدَ قَدْ ثَبَّتَ الْطَّرْفُ فِي قَبْضَةِ
الْمَاءِ
حَتَّى اسْتَحَالَتْ إِلَى جَنُودِ
كَانَتْ الرِّيحُ شَرْقِيَّةً
وَالسَّمَاءُ لَحَاقًا مِنَ الْغَيْمِ
- وَالْأَرْضُ؟
- لَا أَرْضَ.
كُلُّ الَّذِي كَانَ سَجْدَةً مِنْ ظِلَالٍ.

حَدَّثَنِي طَوِيلًا
كُلُّ الْغَزَالِ أَمَامِي
تَأَمَّلْتُ فِي الْوُجْهِ وَالْكَفِّ وَالنَّارِ
كُلُّ كَمَا الْمَلِيفِ
يَلْقَى بِنَظَرَاتِهِ فِي الْفَضَاءِ
نَجُومًا،
وَرَقَصَ عَلَى قَبَّةٍ مِنْ بِياضِ
غَزَالٍ وَمَا كَالْغَزَالِ
تَقْصِيَّتُهُ
خِلْتُ قَلْبِي يَنْدِيهِ
هَلْ جَاءَ؟!
أَمْ شُنْنِي نَحْوَكُنْهِ؟!

74 - الموقف الأدبي

وَجِيءَ بِضِيءٍ
وَعَيْنَايَ كَوْنٌ فَصِيحٌ
وَتَرْتِيلُهُ فِي فَمِي كَالزَّلَالِ
بَاقَةً مِنْ شُمُوسٍ أَنْتَ نَحْوَ قَلْبِي
تَنَالُوتُهَا مِنْ يَدَيْنِ كَمَا قَبْتَيْنِ
وَرَحْتَ أَحْلَقَ
وَالرِّيحُ شَرْقِيَّةً
ثُمَّ: لَا أَرْضَ، لَا أَرْضَ
كُلُّ الَّذِي كَانَ سَجْدَةً مِنْ ضِيَاءٍ
وَصَوْتُ كَمَا لَوْ نَدَاءٌ خَفِيٌّ:
تَعَالَى.

مَا الَّذِي شُدَّ تَرْتِيلَتِي فِي الصَّبَاحِ
وَالِإِلَى شَرْفَةِ ذَاتِ أَفَقٍ رَخِيمِ
وَالْقَى عَلَى كُلِّ حَرْفٍ سَلَامًا؟
وَهَلْ كَانَ فِي خِلَاطِي
أَنْ أَجِيءَ إِلَى حَضْرَةِ الشَّعْرِ
هَذَا الصَّبَاحِ؟

يَقُولُونَ:
"فِي غَايِرِ الْوَقْتِ
كَانَ الْجَمَلُ الْهَآ لَهْ قُدْرَةُ الْخَلْقِ
إِذَا رَأْسُخَفَّةٌ فِي فَوَاحٍ
رَمَاهَا بَتَّعْزِيمَةٍ
فَاسْتَحَالَتْ إِلَى دُرَّةٍ لَا تُنَلِّ".

أوقنت في يديه الهوى؟
 من ترى يستجيب لذهنه
 حين تلوي الماويل محزونة في
 المساء
 تنقش عن صوتها؟
 من يرش على وجهه بعض ماء الحياة
 ويبعث في روجه بعض أي
 من المومن الغضب
 كي يستعيد قليلاً من الذكريات
 التي ضيعت بيثها؟
 لم يعد همه الآن أن يغيب الكون
 أو يخرج النار من صخرة في الرماد
 وأن يفتح الباب للقادمين
 فين كل هذا الخطام ارتوى

عندما في أعالي الهوى
 "بنت من تلكم الخطوة الشعر؟
 حتى لتنداح أحلى الزغاريد فدأمتها؟
 حين مررت
 وكنت على موعد في مساء
 من الزنيق الليلكي

شدا بلبل
 واشتبهت قلّة أن تلّم الخطأ
 وارتنى الصبح الحافه
 واستعادت عجز خلايلها

بنت من؟
 قطعة من مساء
 علي الورد ينساب في رقة
 وجهها
 مثلاً لو عرفت على قلب ذلك الفتى
 نخسة في مساء من العشق زيل
 هنسها
 بنت من؟
 هل ترى صاغها الحسن من لحظ جنية
 كي تشد الرؤى نحوها؟"

كيف لي أن أرى ذرتي
 بعد هذا الذي كان لي؟
 من يدلّ الشرير على وردة الصوء
 في كفّ ذلك الغزال؟
 كيف لي أن أعيد الفؤاد إلى أمنه
 بعد هذا الذي خلّته
 لعبة من خيال؟
 لا تقل: عاشق ضجبت الريح في صدره
 ذات حب رجب
 فأحني على وردة الشوق قلباً ومال.
 لا تقل: غيمة ثم تمضي
 نداء له جنة الصمت في جبة من دعاء
 سؤال يغلفه اللغز باليتم
 أو جاعه غبة من دلال.
 لا تقل...

فالكلّام الذي يجرح البوح في
 صمته
 لا يقال.

2-

حينما في أعالي الرؤى
 تستغيث الحكايات من صمتها المرمي
 وترميل أطفالها كي يلثوا لها نرجس العيد
 من غبة في أعالي الكلام،
 يركض القلب مابين خوف وأمنية
 ثم يحبو على شرفة الاغنيات
 التي تستحم بنرجسة من رخام.
 غل في وردة الكشف
 مستقصياً عبر ذلك الجلال
 الذي هل من قبله

ثم لا شيء في سمعه غير همس خفيف
 كل قد تلاشى صدى الخطو
 في مقلة لا تنام.

كيف يأتي من الغاية الصوت مزملاً؟
 كيف لم يلمس النغمة في خد حورية

كي تعيد الأغاريد من جيبها؟

طالما هذخته المواعيد
في حضنها الضيق
وأغفى على بوحها
خلصة تلتقيه على مفرق الصحو
تدنيه من ثغر أحلامه
كي يجس القاديل
إما احتسى ومضة
فر من نفيه هاجراً ظلها.

لا تقل: حنّته المواعيد
لم تفرش الوردة في دريه
مثلما كن يشتاقه
كل ماكن أن شدّه الحلم مستوحداً
نصف هذا الذي يرتديه سماء
ونصف مياة
وذلك الذي في الأعلى
على عرش تفاحتين استوى.

حينما في أعالي المنى
"نزل من ذلك المستطيل على
شرفة الروح؟

كأس النديم تحاول أن تستعيد السلافة
بعض الجوّاري يجمع أهليه في الجفون
ويحملته في رداء من الخوف
كيما يخبئته عن عيون النوى.
حين القينة في فضاء من العطر
كيما ينام
اختفى مثل طيف على غيمة من
جوى.

هل ترى صاع في العطر حتى القرار؟
فالقى على خطوة منه عصفورة الحلم
تدعوه
فانتال في صوتها مثل ناي الجوى؟"
هل ترى صاع أحلامه في الصباح
عصافير من فضة
ثم أطلقها في حقول الغناء
لكي تمشح الشعر أوزانه
والكلام قناديله

□□□

صدر

ù - ηηù ùκηαùβηç ù Δεξ 5N

شعلة الغيم

.....شعر

.....نزار بني المرجة

Ә ДІЛҮ-ҮЗІЕ ҚАБІС

شعر: محمود حامد

لم أجاملُ في البكاء، ولم أجاملُ في الغناء،
ولم أجاملُ لحظةً انكسرَ الأنينُ على
الركام.
مَرَّتْ على الأنهارِ أشجارُ الحنينِ فلم تُجذْ
إلا الحصى في القاع...،
كيف سنسُجُّ إذا بماءِ الوَرْدِ،
كيف تنوصُّ في كَفِّ المِياهِ
تلكَ الجدائلُ.. كيف يَخْتَصِرُ الجفافُ
في شهقةِ الأنهارِ أة!!؟*

تعبتْ يَدُ من كثرةِ التلويحِ
لا حملِ المساءِ سلامها للأهلِ،
أوردَ المساءُ لها السلامَ

هل تُقرئين دمي!!؟
إذا طوفَ في علينا أن تنكسرَ المنافي
تحت قهقهةِ الرياحِ،
وإن ينسحبَ الهديلُ من الحمامِ.
وغداة لا يبقى على
وجهِ البسيطةِ غيرَ صوتِ واحدٍ يبكي
بجَنجِ الليلِ مأساةَ الخيامِ.
يا وردةً نهضتْ ثقيلٌ لم تُجذْ
قدمينِ حافيتينِ، لم تُجذِ الحذاءَ الليلكي،
وإنما وجنتِ حدائقَ من دماءِ.
تمشي فتشعلُ السماءَ

ما تقرئين الآن... قالت:
في كتابِ الحزنِ أقرأ،
كلُّ ما من حولنا يبدو كنيباً...
كيف ينهمرُ الأسى غيرَ الوجوهِ،
وكيف يشتعلُ الرصيفُ بخطوةِ
حملتِ أساها ثم غادرتِ الشوارعَ خلصةً
وسطَ الزحامِ!!؟
كيف استفاقَ النهارُ
لم يجدِ الضغفَ!!؟

والبحرُ لم يجدِ المرافئِ،
والصدى لم يعثروا أبداً عليه
لأنَّ بَرَقَ الصوتِ ضاعَ معِ الهتافِ
والريحُ تخطفُ من شفاهِ الوَرْدِ
أخِرَ ما تبقى من كلامِ.

كم كابدَ الوَرْدُ الحزيبُ غداةً نام
كيما يحوك على الوسادةِ
من رفيفِ الحلمِ أجملَ ما تصوَّره
المشاعرُ للغمامِ

كم كنت أوعلُ في مساءِ القبراتِ فاشتبهى
لو أنني ما بين قُرتينِ أقرأ
ما يدورُ من الحديثِ، لو أنني
ما بين ثغرينِ استطلعتُ قراءةَ الأفكارِ
في قُبُلِ تنوي في الظلامِ
كم كنت أوعلُ في أنينِ الغضبِ
كنتُ حزينه جداً لأنني

بالقمح والزيتون والصنفسب،
تشتعل السندبل بالغناء.
يا وردة... لم يبقَ وَرْدٌ.
حين هل الصبح من جرح الضياء
هل كل نهر الزبد يشعل كوكب الفردوس
في هذا الفضاء؟!
قلت: اسكبي ما شئت،
أَمْ لك ما سكبت،
وللقصيد ما تشاء؟! *

الأطلسي يمزُ يمسألني:
لماذا كل هذا الحزن:
حزن في الوجوه، وفي العيون، وفي
السفوح،
ولثوائف حزنها...
لم كل شيءٍ عندكم في الشرق
يختصر الحياة بنظرة تسمى؛
وتاريخ حزين؟!
فأجبته:

هل عندكم في المغرب العربي حالٌ
غير حال الشرق؟!
هل ما يشبه الفراع الذي يبدو عليكم
لا يشكل في حقيقته سوى
ذاك الأنيبي المستكين؟! *

يا صاحبي...
هذا الدم العربي ينزف حيث كان
فالشارع العربي مُشْتَبِه به،
والموقف العربي مُشْتَبِه به،
هل كل شيءٍ في الثرى الوطني
مُشْتَبِه به؟! *

إذ أنه...
عند اغتيال الزبد فوق ثرى الغروية
أين كل؟!
والبنديفة عندما
القوا بها تحت الحذاء.
لم يدركوا أبداً لماذا
بذل الزيتون مَوْقَعه الأصيل

من الغناء إلى البكاء؟!
كل الذي فهموه
تبديل التفاصيل القديمة بالجديدة،
والذي فهموه تشكيل الخرائط من جديد:
وطناً يمزُ من الوريد إلى الوريد
لكنه...
غير الذي في البال كل
حيث الدم العربي يرسم ما يريد
من الجليل لحقلان *

الريح تطلق... وحدها
وقفت ثجر ذيولها مُحتالة
فوق انكسار السحاب تحت العاصفة
وتطلّ تحمل وحدها شرف النضال لأنها
هي وحدها هزمت فلول الصمت
في تلك الوجوه الخائفة
ولأنها... ستظلّ تنبش في القبور لعلها
تلقى مُصادفةً خيول ابن الوليد
فقد دهاها ما رآته فلملمت
تحت التراب سهيلها...
ومشت إلينا في الشواهد زاحفة.. *

هل تطلقين عنان فكرك في القراءة
فاقرئي عَنَّا كثيراً...
حيث تختلط الأمور ببعضها:
تبدو المسافة بيننا
في خطوة تأتي، وتصبح شاسعة.
حيناً نمر بحلمنا فوق الجليل،
وتحت أشجار الصنوبر نستريح.
لكننا...

في أغلب الأحيان نرجع للصفيح.
ما بين أوجاع المخيم والمخيم
دمعان وفلجة
وَدَم يُقَرَّبنا إلى الوطن السليب،
وَبَنَدُها...
تنأى بنا بين المنافي والمنافي خُطوتنا:
دَم وريح!!!

وحقول حُرْبٍ واسعه!!!

كذبوا علينا عندما

قالوا:

بأنَّ التَّمَنَّى تعبرُ فوقَ أحزانِ المَحْتَمِّ

ساطعه.

فالثلجُ يخترقُ الجُدُورَ

غداةَ حرِّ الصَّيفِ يَكوي،

والمسئل: أن نعود، ولا نعود.

كثيرة جداً... ونحن أمام جُزَيْلِ ألف

القضايا،

والقضية ضائعه!!!

يا أيُّها المُتَوَسِّطُ العَرَبِيُّ

خُدْ كُلَّ الذِّينِ تُحِبُّهُمْ

صَوِّبِ الجَنُوبَ

أرأيتَ كيف يُشكِّلُ التَّوَابَةَ الأولى

إلى الوطنِ السَّليِبِ!!!

ويُتَّخِذُ للشُّوْءِ البعيدِ

أنْ يُجَبِّرَ التَّوَابَةَ الأولى إلينا

خالعاً نعليه... يمشي حافياً

من نُشُوءِ الفَرَحِ التي

خلعتُه من ليلٍ رهيبٍ

بيني وبينك خطوة كي نلتقي

بيني وبينك خطوة

والوعدُ حيفاً...

بيننا وَغَدُ أَكْبَدُ

حيثُ المَفَارِقُ كُلُّها كالْبُوصْلَةِ

إذْ حَوَّلَتْ كُلَّ اتِّجَاهَاتِ الدُّرُوبِ

صَوِّبِ الجَلِيلِ

حيثُ اشتعلَ الأَرْضُ

منبلةً فنبلةً لآخر منبلة.

بين الخليلِ وقرطبه

ويد تَلَوَّحَ بِسْمَةِ وقرنفله

الآن أفهمُ مِزَّ ذاكَ العَشَقِ

بين غمامتين وخلفين

الآن أفهمُ مِزَّ ما يبدو عسيقاً

تَيْنَ جراحِ الضَّغْتَيْنِ.

الآن أفهمُ جيداً
مِزَّ العلاقةِ بينَ أهدابٍ وعينٍ

هل تقرئين دمي؟! قَضَحْتُ:

كيف أقرأ من أنا فيه الحبيبة والبلاد،

وكلَّ شيءٍ مُستحيل!!!

غذيتني جداً لأقرأ عنك أَكْثَرَ،

كنتُ أغرقُ في تفاصيلِ الهوى

وعلاقةِ التَّاريخِ بالأفكارِ أو

تلكَ العلاقةِ بينَ مضمونِ الكلامِ،

وبين تفسيرِ الأمورِ.

إذ كيف يمكن أن تقومَ علاقةٌ

بَيْنَ الغمامَةِ والسُّفُوحِ.

لو لم تكن في الأصلِ بينهما جُصور

مثلُ التَّجليِ بينَ رُوحٍ تُستَمَلُّ،

وبين رُوحٍ تُستَمَلُّ،

غمامةٌ ودماً تُغورُ

لا تنبجي بيني وبينك ريشةً

رسمت حواراً بيننا:

إني لأفهمُ يا حبيبة

ما يقولُ الوَرْدُ للعُصْفُورِ

أرأيتَ أجملَ من حوارِ

رائعٍ ومُثيرٍ!!!

*

ما تقرئين الآن!!!

أقرأ أولَ الجُرحِ الذي

نَزَفَ الحَنِينِ، وأخِرَ الجُرحِ الذي

سَيِّطَلُ يَنْزِفُ بُرْتَقَالِ..

والتَّينَ والزَّيتونَ إن دماً يَنْزُرُ،

ولا يَزَالُ...

فوق الثَّرى العَرَبِيِّ

يُشْبِهُ في الخرافَةِ

طائرَ العنقاءِ يرسمُه الخيالُ

شيئاً شبيهاً بالجنونِ،

أو السُّحُلِ!!!

من أجلِ ماذا

ظَلَّ حُرْبُ الرَّمْلِ يَشْرُقُ بالثَّمِ العَرَبِيِّ

لا هي حقة من ماأنا تكفي
لثعلفي نارنا أبداً ولا
هي قبضة من مستحيل
تستثير العشب في قَبْط الرمال.
قلت: أقرني في العشق أكثر
علّ ما يشفي غليلك الجرح
شيئاً لا يُفسر، أو يُقال.
*

إني أميل إليك أكثر
عُشبة فوق الشفوح،
وَقَبْرة
وَأميل أكثر للشهول
تَجُرُ أعناق السبليل خلفها
وطناً يمر من الوريد إلى الوريد
وقطره
قلت: أقرني جيداً
فأنا جنون البرق لحظة يقتفي
أثر القصيد في الشفاء المُمطره...
*

وأنا الغروبة...
من دم لدم مثبّت
أنا هنا فوق الثرى

إلياًء الشهداء
أنا كل جرح عاشق
نهض الصنوبر من يديه،
وقام نهر الصبح يمشي فيه
من أشلالي
قلت: أقرني يا حبيبة جيداً
فمن الغلاب إلى الغلاب...
كل الذي ألقى به التاريخ

في أرجلي.
هل يستثيرك يا حبيبة صوتي الدامي،
ونهر غنائي؟!
هل تستثير النخل أوجاع الصفا؟!
هل يستثيرك عشب روعي...؟
إذ يخص من البكاء على يديك،
وإذ يخص به الصدى
في الحجرة؟!
يا ألف معذرة فما
ألقيت من حزني عليك
هو اشتعل العشق في
فمعذره!!!

*



-1-

على باب ثوما (1)
تركت بقايا اللقاء تمور...
على كفها الممتكين بكفي
ولملمت نفسي
وأخمدت وجدي وضعفي،
جمعت بقايا المواعيد، بعض الوعود،
وأخر أنفلسها الذاهلات
وغادرت كي لا أكون الحبيب
الذي عاشت وهماً
وماتت انتظاري لأنتي الأملي
التي لا تجيب.
لذلك التي شاطرته اشتعال الليالي
خيلاً خلوباً
وكل ينوء بوجء الحضور
وكانت... تغيب
على باب ثوما
نزعت بقايا اللقاء المريب بكفي
وأعلنت حقي
كثبت على صخرة الباب مطراً
رويت حكاية من هام دهرها
نوى في المماعات عطراً وزهراً
نقشت حكايت قلبي صغير
تضرج بالشق عمراً فعمراً
واب وقد أرقته الثوب.

-2-

على باب ثوما
تركت الثياب المغرر يهذي
يهيم وراء الصبايا
بيدده الحسن،
يجري يمينا، يطير يسارا
ويذهل حيناً أمام اشتباك الدروب
فأي الحواري سيمسك هذا المساء الندي
وأي الغزالات يتبع
أي الشراك سيمصطاد هذا الغلام الطري
فكل الجمال مباح
وكل الغزالات تغوي
وهذا الغلام الغرير يطيش
ويسكر بالحمى حتى حدود التلاشي
يغمض عينيه، يمسك بالحسن كي لا يذوب
يريد امتلاك الربيع، الجميع،
كؤ على وحيد
ينيه على فائنات القطيع
وحين يباعد جفنيه شيئاً فشيئاً
تكون الخواري يباباً،
نوافذ يسدلن وزد الستائر
باب من الجوز يوصد
همس يهيمس خلف الضلوع
وضحك يجلجل جينا
وحينا يرقق كالقبرات
مجون الصبايا اللواتي لهون قليلاً،

عَيْشٌ قَلِيلاً، مَكْرَنٌ بِسِحْرِ الْغَوَايَةِ،

عُذْنٌ يَفْضُنْ حُبُوراً

تَسْمَرُنْ خَلْفَ الْنَوَافِزِ يَكْتُمْنَ ضَحْكَاً رَقِيقاً
يُرَاقِبْنَ مَاصِبُنْ خُلُوساً.

وَذَاكَ الْمَعْلُوقُ فَوْقَ خَبُوطِ الْأَمَانِيِّ الْعَذَابِ

تَسْمَرُ فِي سَلْحَةِ الْحَيِّ يَهْذِي

يَغْنَى لَتْلَكَ الْتَوَافِزُ، يُنْشِدُ عَذْبَ الْكَلَامِ

عَلَى بَابِ تَوْمًا

تَرَكْتَ الْغَلَامَ يَهِيمُ، يَغْنَى

يَدْمَدُمُ أَحْلَى الْكَلَامِ

تَسَلَّلْتَ خُلُوساً إِلَى دَرْبِ حَنَا

وَعَبْتُ بِخَمْلَةٍ فِي الظَّلَامِ.

-3-

على باب توما

تركت الصغير وحيداً.. يلوبُ

وَأَيْتُ إِلَى مَوْقِعِي فِي الْجَنُوبِ

تَرَأَشَقْتُ بَعْضَ الرِّصَالِصِ، وَبَعْضَ

الْقَذَائِفِ،

بَعْضُ الشَّتَاتِمِ

كَانَتْ مَوَاقِعُ "تَلِّ الْفَرَسِ" (2).

تَرَدُّ عَلَيْنَا بِرُشْقٍ فَرِشْقِي

فَتَنْبُعُ تِلْكَ التَّلَالِ بُوْهَجٍ مِنَ الْأَصْفَرِ

الْمُسْتَشْبِطِ

وَتَبْرُزُ فِي الْغَرْبِ أَشْبَاحُ رَعِيبِ

يَغِيرُونَ مِرْبِياً فَرِيباً

تَزْغَرْدُ "جَوْلَانُ" نَاراً

وَيَنْدَفِعُ الْغَيْظُ فَوْقَ الرُّؤُوسِ

حَبَالاً مِنَ الْأَصْفَرِ الْأَزْرَقِ الْمُسْتَفْزِ

وَتَغْدُو السَّمَاءُ احْتِفَالاً بِغَيْضَا

بِالْعَابِهَا الْقَلْتَلِ.

يَقْبِيقُهُ فِي الْبَعْدِ صَوْتُ صَدِيقٍ:

تَوَارَى، تَضَاعَلْ، وَمَلَامَلَى قَلِيلًا

لَأَلَّا تَتَالَكَ تِلْكَ الشُّطْلِيَا

وَنَعْدَمُ رَابِعَنَا فِي جَحِيمِ النَّيَالِي

أَوَانِ يَدُورُ شَرَابُ "الْعَرَقِ"

وَنُسْتَعْدُّ بِالشَّتَمِ وَاللَّعْنِ أَنَّ الْخَسَارَاتُ

تَتَرَى عَلَيْكَ بَلْعَبُ "الْوَرَقِ".

تَضَاعَلَتْ حِينَا

وَحِينَا بَرَزَتْ

وَبَارَزَتْ تِلْكَ الْمَوَاقِعُ فَوْقَ التَّلَالِ

وَيَوْمًا فَيَوْمًا

لَهَوْنَ طَوِيلًا مَعَ الْمَوْتِ

وَإِزْدَدْتُ غَيْظًا وَحَقْدًا

تَتَلَمَّى بِصَدْرِي طُلُفُ لَجُوجُ

يُوسُوسُ أُنْ عَنَّا التَّلَالِ

يَقْبِيقُهُ، يَسْخَرُ، يَعْلَمُ أَتَى تَرَكْتُ الصَّغِيرَ

وَحِيدًا... عَلَى بَابِ تَوْمًا.. يَلُوبُ

-4-

وبعد ثلاثين عاماً

وَقَفْتُ عَلَى الْبَابِ أَنْقَاضَ كَهْلِي

أَفَكْتُ بَعْضَ الرُّمُوزِ

لَأَقْرَأَ سَطْرًا بِأَسْفَارِ عَمْرِي،

الَّذِي لَمْ أَعْشَهُ كَمَا كُنْتُ أَهْوِي

وَعَاشَ، كَمَا شَاءَ، طِفْلاً يَهِيمُ

وَحِينَ هَمَمْتُ بِمَحْوِ التَّقْوِشِ

تَرَأَى لِي الطُّفْلُ بَيْنَ الْمَسْطُورِ

وَكُنْ هُنَاكَ وَحِيدًا... يَلُوبُ

عَلَى بَابِ تَوْمًا

□

□ الحواشي:

1 - باب توما: أحد أبواب دمشق القديمة.

2 - تَلِّ الْفَرَسِ: تَلَّ فِي الْجَوْلَانِ بِشَرَفٍ عَلَى سَهْلٍ حُورَانِ.

□□□

FPZnu UËaı

نصر: آصف عبد الله

لكني أرسم ظلال امرأة
أحسبها تنتظرني في منتصف الأمل..
هل وقعت في شباك الظنون؟!
طنينٌ يتعالى.. يتعالى.. يطغى،
تتحرك كلتلت من ورق،
بل تحرك كعرائس الظلال،
أمدّ يدي لأدقّ النافوس
لأدقّ الحروف
لا أجد شيئاً!

هي يدي ترسم قوساً
أسدّدت سهماً في عين الباب؟!
هل حرّفت حرفاً عن حقيقته؟
كيف وآتني لي فتح لغة مغلقة بسرّاً
يموت؟!
.....
.....
.....

تعجبت وكنت يدي التي ليست لي ولست
لها!
والنافوس ينام في اللغة، واللغة فزاعة في
حقل لا ينجب
إلا الخوف!
أريد امرأة تتصبّني بعلأ على قلبتها،
تدرّب أصابعي على قراءة حليتها

الموقف الأدبي - 85

أيتها الريح
خذي في مهلك ورقة فقدت أمها
وارميني بعيداً؛
تدوسني الأقدام!
المجنون يطلق الحكمة..
هل أنا المجنون؟!
سأطلق كلاماً منكفأ، وأسقط إلى أعلى
الحلم؛
أكبّ حزنِي كتاباً آخر من الأقوال!
أيتي جسد مهالك وروح تهيم!

ها أنذا أدقّ اللغة

أصبح بها

يا سري

افتحي مدى العشق لتتحدّ،

لأكون أنت وتكوني انبثاقاً من أحشائك.

لتكوني حروفي وأنا دمك.

أنوء بترابك،

أنتظر مطربك، لتتواشج البذرة بحنين

نسيجه،

أدقّ بلب اللغة..

ليس إلا ما يطير

ليس إلا سكون مخيف..

أشباح طيور أسطورية!!

لو قلتُ (هوز)
لكنْتُ (الهاء) تهمز باب القصيدة
وكتب القصيدة!
أقرأ حيرتي فيك
أقرأ المراثي
..... الأمل

فصل الحزن يمدُّ عباءته
يلقني!

والصمت يتواشج مع اللغو
والبكاء والقيقات

البياض وشغب الكتبة
فكيف أفرق بينك وبين اللغة؟

أنت لغتي

فاتسعي

وأوسعي

لتعبي

من قاذبي، بيد لا تتركها العين، إلى كون
حاضر!

يتباعد في ذاكرة لا تموت!

هي

الأشجار،

الأنهار،

الهضاب،

القباب،

الجدول والمعلول

ثغاء كانتات مختلفة

ثرثرة الينابيع

همس الأوراق

كلمتي في مهودها،

ألت على قلبي أسرارها

..... أنتين لغتها!

أشدُّ أسرار اللغة إلى أقصى الغموض؛

لأفصح بيباض العيون

وأترك للتورس انقضاضه!

لكل أنثى لغة تتح كونه الغامض

فيغيض بهاؤها!

وتعلم خوفني خلفها!

أريد صوراً.. من ينفخ فيه؟!

أريد درياً تعلمني المثني،

هواء يعلمني التنفس،

شمساً تعلمني النهار

وماء يشريني!

هل أدق أكثر؟!

بابي مغلق فمن يدقه؟!

الهة تدعي الخلق..

هل اللغة امرأة لا تعطي نفسها إلا لإله

حقيقي!

هل أدق أكثر؟!

ساعير عزائي، وأجعل اسمي باباً وقلبي

عتبة ومسجداً،

وأدعو الطير والنبات، الأنهار والبحار..

الجبال والسهول

ليدخلوا بكل لغاتهم.. ليصلي كل منهم

صلاته!

لكني لست إلهاً..

كل ما أملك أن أشرع بابي

ربما تدخل لغتي كل الأبواب، فأقترب من

ذاتي

أيتها المرأة..

هل لك شمعة تفرش روحها لتمرّ قدامك؟!

اشتعل كلام في قلبي... هو لك..

لأصبعي لغة تبوح شوقها

وتنبج كنوزك!

من كلم الثين والعنب في كرومك؟!

يا لعطشي..

لو أعب من مياهك،

ثم أطيّر فوقك كفاشة،

فيأخذني لبيك!

وكما احترقت أجنحتي نبتت مرة أخرى

فأطوف بأغصانك

لو قلتُ (أبجد)

لكنْتُ (الجحيم) جنوناً يجمع فيك

وكتب ما يبقى!

لا يجرها الغرباء،
ولا تفتح إلا لمن في يده ملكوتها!

هذه الرِّيح
أوتني في جنونها
فاقتربت من حنيني أكثر!
كنت أقتش عن أبواب نيبث أسماءها
عن أسماء نامت في ظل التَّمينان
عَمَنَ قَرَأُ سَوْرَ أسوارها فيناها،
ثم أعطاها أسماءها!
قلت للهدد الذي نام طويلاً في اسمي؛
أخرجْ إلى قوس الباب وولتي على
جهتي!
لمست أذري كيف طلعَ إلى يمن،
فراى الباب (10) مفتوحاً؛
دلف إلى سوق الملح (11)، ثم عاد يسوق
أحزانه،
ودرج إلى باب السلام (12) فلم يجد سلاماً،
ولم يجد باباً،
ولا اسماً!
هل لهذا الحزن باب؟
من يُخلقه إذا؟
هذه الرِّيح حصاتي،
كيف أسوسها لتحملني؛
أسعى على أبواب غربتنا
وهذه أغنيتي
أملقها لتختار سماءً،
أو لتختار أرضاً،
وأرضي بفضتها،
أرضي برنين يأخني إلى جوقة القصائد
إلى خيل تحمم!
أختار مقبرتي وشاهدتي
أختار نجمة الزَّمَق الأخير،
ثم أصحو!

(10) الباب هنا باب اليمن في صنعاء
(11) سوق الملح: سوق شعبية قديمة داخل أسوار صنعاء
القديمة
(12) باب السلام: أحد أبواب صنعاء القديمة.

من خبأ كل هذا القور في أنثى،
وخبأ في تحنني واخضراري؟
سبحان من جبل الأنثى بطين القور في
صلبي،
ثم قل: اقرأ ضلعك الأقصى
فلتفتح الجسد عن خبيء مكنونه
من علم الألفاء إشارتها؟
من أي طين نحيل أجسادها؟
إه يا لغة كما الزئبق!
أفصل منك الأسماء،
ثم انفصل عنك لأتبعك
ساقص فيضك على الملا
فلا تكذبيني روائي!

من التي أطلقت أسرارها في عظامي،
ونامت في الخلايا لأصحو مبعثراً؛
أمشي في الحروف قمشتي معي،
وأضل عنها، وهي في إهابي؟
من التي جمعتني من شتتي، ثم بعثني،
في القليل؛ أحمل وشمها، وتحملني؛
توزعني، فتخضر الطروق؟
هي اللغة (؟)
تأخني من باب لباب،
كلما همت يدي أن تدق
تختفي الأبواب!
أسأل الحروف:
ماذا يعني هذا
إنني أتوكلُ باباً يفتح
وأرى من قوس في دمشق (اندلساً
وقدساً في الكلام)
وأرى روعي تنوح
ككيف أبوح بالوضوح؟
غابت الأبواب، أو ضاعت
قلنا: لنا في الكلام باب
ولنا في الأسماء باب
ولنا
ولنا أن نبني أبواباً

ماذا يعني هذا؟!
كلما همت يدي أن تنق
تختفي الأبواب،

000

[illegible]

شعر

.....معشوق حمزة

تخليتُ عن كل الأسئلة
وعن الضجيج /// الذي تركته يعزف
للركن خبيل...
إنها هذه الأغنية
التي احتفظت بأصابعها
كي أراها وهي على هيئة أضوممة
أو
على هيئة صخرة واضحة !!

/ /
سأطلب الهدوء،
من كل شيء أراه،
وسأطلب كل شيء،
كي أوجد بين الزمن وجسدي...
وسأطلب علناً
أن يكون لي دربٌ واضحٌ في الحلم،
الآن،
يمكن أن تكون نهايتي،
مجرد صرخة
في صميم الورد... !!

/ /
في غرفتي
مصباح يفكر بكل شيء،
مثلاً

يريد أن يعرف أمريكا
وأن يسافر إلى كل قرية ليضيء أكثر
يريد أن يشتعل بالمسير
وأن

يقع نافذته الجريئة
وأن يهز الجدار، والبترو، والغبار الجيد.
يريد مثلاً،

أن ينتعل حذاء فاخراً
ويصلي مع البنفسج
أن يركب زورقاً
وأن يتزوج الثمرة.
مصباح يفكر في كل شيء،
في
غرفتي فقط ///

/ /
الذم لم يكن هنا،
عندما كان لم يفكر في متعة الأبعاد؟...
في المتعة أيضاً
صرخة رائعة
قبل
أو
بعد الفراغ.

/ /
مونيكاً
أنت اضطراب الشرق
وتفاح المغول !!
الآن
من حقل اغتصاب الحركة
والأنهار التي ليست لها ذاكرة.
قلت لليل

انتظرنني: ///
فصل تفاحة
قلت للجدار
انتظرنني

قال: من سينتقم؟
قلت للذاكرة

(.....)

صرخت بالماء
قلت: ليس مرأ على أحد
أنه لا يتعذب سواي،
قال أبي:

انتظرنني
قلت: لماذا؟؟ /// أحفظ بهذه الوردة
الداكنة؟

انتظرت قليلاً
قلت:
لا بد أن جهة الوصول إلى هناك
أن تكون أكثر عمقا
/ /

الزمن
شجره..

اللازم من
أبعاد الشجرة!..

/ /

قبل المدينة،

بعد المدينة،

يكون الليل

وسط الميدان

وفيما أنا أستحم بالأفق

استيقظ السؤال التالي:

أنا

ومنذ عصور حجرية

هزني استنباط التجربة

/ /

همست في أذن الجدار،

بمسألة عن الدولة.

فوراً

كشفت لي عن عورته

وقال:

أنا رصيدي

القصيد التي أتلفتها في سبيلي!!

/ /

حلمت بسمكة

تزغرد لليابسة

عندها // قلت:

كم نحن قاصرون عن فهم هذه الغريزة .

/ /

في غرقي

ليس خطاً أن أكون وحيداً

أنا

لونوارة/

هي تلعب بدميتها

وأنا

ألعب بالوقت.

الوقت////

ليس الزمن

والزمن

ليس كل مايفعله، يحدث بالوقت.

//

البدائية قالت للنهاية:

هل أنت التي كنت بالأمس فوق

الطاوله////

قالت النهاية

لا

كانت معرفتك

ربما

لأشياء أفعله الآن

إنني أنام

أنام في // تلك اللحظة التي تأتيني من

الأشياء /// التي

أحبها

وربما

التي لها رائحة محتلة

ربما أعمل مع الأشياء التي تريد أن تنام

كل شيء،

لأن اللحظة التي نحبها جميعاً

هي الآن

تنام.

ربما لأنني محق في ذلك

أن

أرى السماء (وقد) انتقلت إلى مكان آخر

أو

أن الأشياء التي أعرفها

جعلتني أبتكر عمقاً

ينام فيه الزمن

هكذا العالم

يقارن القتل //// بالراية

والراية نفسها

بما يشبهها

لأن الصمت

بدأ يصاعد قليلا // قليلا، في الحواس

والقيلات

بليلة ضعيفة الجسد

ربما

بالآلاف

يأتون أمام الخداه
والقصائد الطويلة؟
هي أثنيه لتكون
بالرطوبة
ربما الأشياء ذاتها،
لا تعينني شيئاً،
استعملها
كجلدي،
وانقشها
كخبيرة بثدلاع النثر.
هي مثلي،
الأشياء التي أتحدث عنها
مثلي
خاسرة دائماً
وغير مأسورة
كبخار الجسد؟
الأشياء التي أتحدث عنها
وحيدة مثل الققص.
لكنها مذهشة
كالمرأة،
وكالصهيل
أعرفها جيداً،
هائلة،
وعالية،
ومطلية بكل شيء،
مخيفة كالحنود
وكبيرة كالدنم
لست معها،
ولا ضدها،
فيها حيطان
وفيها صلابة
وأشياء لا نعرفها.
أنام معها في فراش المعرفة،
ونموت تدريجياً... و
ونحن
على خلاف!!
/ /

مدينة
أنهكتها الأوبرا
رغم أنها
أكبر من زغرودة،
وأطول من جنرال،
يا الهي...
درعالم (أراها) في حياتي سوى فراغ،
وملاذ الحلق،
إسفنج اليوساء،
ونصف الإثارة،
الأشياء فيها
على خلاف الأشياء في صمتها،
من بعيد،
تري الحقول مخبأة في لحمها
من زمان،
تسكن على تخوم الخرافة
وعلى الدوام،
تصلق بأجنتها
لتزهر الامثلة...!!
//
قبل (أمس اليوم)!!!
نمت أنا والجدار
في فراش واحد،
حدثني:
كيف كان يسأل الأجوبة،
ويجمل الفراغ بنومه،
قال لي:
كنت دائماً أتوَّش إذ تتناقض الغرف
قلت:
وجسد الأرض؟
قال:
إنه سبب التصدع الواضح
لهذا الجنون؟!!!
الذي أحببته أكثر،
طالما أنا وإليك
في فراش واحد،
وتحدث...!!!

عن نقاط واضحة في النهار

/ /

أنا...

عبد النور الهنداوي

ململخ بالخشب

وأمشي بشكل عمودي:

يداي

تفاحتان،

وأصابعي

تشبه المناجل،

لي منزلة،

أبعد من الصوت،

لي منحدر من الثلج،

كيفما أتحرك،

أفكر في قوة الأجفان عندما تتشكل...

لساني

يشبه اليرقة،

وجلدي

وعر مثل غيمة،

بريء،

مثل لحم الفقراء.

أصبح من دون توقف

واقنعت بكل ما

يمكن...

على مستوى الأبعاد...

مياهي،

وفوق مستوى الضوء

هزيمتي

أغرق بالحركة،

والحركة أيضاً،

تغرق في (جروحي) //

بين حين وآخر

تولد الثأر من خلالي...

على يساري

نافذة من اللحم

وفي منخفضاتي

تختفي الخطوات

من خلالي أيضاً

تخرج (نؤارة)

بكل مجازاتها،

تنتفخ بالصرخة،

لأمر فيها.

نحن جميعاً

عكس

ما

نجيء

جميعاً

مثل الصراخ الذي في داخلنا

المنينة أحياناً،

مثل صرخة الرّخام.

الرأية واقفة

كالصرخة

الصرخة لها فم من الألماس

وقلب مبتسم،

ونحن جميعاً..... /// عكس المعاني في

القصيدة،

والصراخ،

يؤيد ذلك

الصراخ،

جميعاً /// يصرخ فينا،

لأنه

يؤكدنا

الصراخ

له ذاكرة

أوغلت في القدم

من أجلنا...

صنعت وردة من مخلفات القمر

وكانت

على مستوى الضوء:

على مستوى الجسم؟...

كان أريجها.

لها

شكل الثمرة

وعنفوان المعنى.
تركتها تلعب بالحركة
وجعلتني أصبح إلى أقصاي/
من وجودها
كان لابد أن يكون الزمن في صميم
السؤال،

والبراري
منتهاها.

يارب
خُفَّ عليّ الخوف
لأن أفتي
ليس له عتبة.

//

ماذا يكون حين تخلع البرقالة ملابسه
أمام الثوار؟

ماذا يمكن أن يكون
حين ترى نهراً جميلاً ولا يريد أن يكون،
في عمق الرصيف؟
يمكن أن يكون حكاية
ويمكن

أن يكون الرحيل
فعلاً.

كان يمكن أن أكون أداة طبيعة للتحول.
(كان يمكن ضدّي

وأفعل ضد ما يمكن.//////
كان يمكن

أن أرى الأشياء في تكوينها الأول
حتى يجفّ جسدي
كنت خارجاً للطواف،

وعندها

كان يمكن أن يكون المهيب.

كان يمكن أن يكون للتاريخ

أفق من خرف،

لو أن النهار انتظر قليلاً
ليراثني.

كان يمكن أن يكون للجرح

زراع من البخور،

وظليرة في مقبل العمر،
كان يمكن

أن أشعل هذه الورقة البيضاء،

مثل عربة

تحمل تمثلاً استثنائياً.

بالضبط،

مثل هاوية،

أزفت موعد السقوط فيها.

كان يمكن

أن أناقش الحجارة

لتنزل في غرقها،

تحدث عن العرفان،

ومصير الخلود.

كان يمكن أن يكون للسقوط

كثافة -تخشخش-

حين تراك

وأما الماء

فيمكن أن يكون -فلسفة-

يخالط الخوف على الدوام،

بالحرية

كان يمكن أن تكون الغيمة مثمرة

ومتساوية الاضلاع

من

طرف واحد

كان يمكن أن يكون الزنبق جورباً من

السلطن،

أو

أزمة مكسوفة

كنت أنظر إلى كرة الثلج/

وهي مجبرة على الاصطدام بامرأة

الغموض؟///

حجر كرة الثلج

بالانتظار

كان يمكن أن تكون جريمة بانخة

أو

معتقلاً من الحليب.

كان يمكن أن يكون السوط

صادقاً
في اللحظات لأخيرة
في اللحظات لأخيرة...
أبتعد قليلاً عن الحائط.
كلّ يمكن أن أنتقل من مكان إلى مكان،
وأنا
أهّء ولادة كل صوت.
كلّ يمكن
أن يتكلّم المرء من فم بلاستيكي،
وهو في تموجات مجرّدة،
حتى ونحن في حركة مستمرة
يمكن أن يكون التوازن هائلاً،
وناضجاً،
و
!!!! شفاقاً
للمقصلة؟
يمكن أن يكون جرح
السلاح
عكس ما يمكن أن يكون،
خارج الصوت.
عصفورة
خارج (النّوارة)
يمكن أن يكون صوت.
يمكن أن يكون أقرب نقطة إليك
أنثى
كلّ يمكن أن يكون الحائط قديماً
عندها
يمكن للزمن
أن
يبرّن
لاشيء لاشيء لاشيء،
في قلب الوردة
كلّ يمكن أن تكون أجمل قصيدة ظهرت
حينما كلّ الحائط يكتب أجمل سيناريو
عن قصيدة لم تظهر
كلّ يمكن أن تكون المفلوكة
ملكة

تخلع ملابسها أمام مرآة
للأشياء.
نكهات
أجملها!!! الضياع
كلّ يمكن أن تكون خلفاً
إلا
من راحتك القوية.
دائماً،
تدخلك القصيدة بالموت دون مقدمات،
وحذو الخيال،
يمكن أن يثيراً من ذلك.
يمكن أن أعود إلى يوم أمس
بالفطرة
يمكن أن أحلم بامرأة لم (أراها) أبداً
يمكن هذا الحلم
وأنا متكي على الورداء
من الملاحظ
أن الشجرة أكبر من الإنسان
بالحرية فقط
ماذا يمكن أن يقول النهر عن حاله
قل أن يصير نهراً...؟!
الغرياء،
المهاجرون،
وحدهم،
يشعرون ببلاهة المطلق...
أعطني كفيك
لأفتح بهما مائدة رائعة،
من النوع المشع..
كلّ يمكن أن تكون هذه الأمانة
مثل هواء
يفرك نفسه بالوحل.
كلّ يمكن أن تلمع الضحية
دون الرجوع
إلى ضوء
ينهض كالطائر..
//

□□□

Fr ĭ Đ Džs

نص: نضال بغداددي

رغبة

الأزرق
للشعر المجنون
الأقحواني
للشفتين الفترتين
الليلكي
لأطراف الأصابع
الراقصة
الأخضر
للصدر المستيقظ
الذهبي
للقهوة المنسكبة
فوق الحل...
علبة الألوان فرغت
ورجل مازال في أول الرغبة!

عشق

شلال
من الذهب
دغدغ الأرض
وابتسم
طائر
اختلس النظر
ثم طار في حجل،

عشب..

يزهو به
الندى
قد انحنى
كي يفسح المجال
لجسدين يلتحمان
في رذاذ المطر
ويزرعشن
من لوثة العسل.

الحانة

وفي الحانة
يرتج القلب
بغض الخشب المسود
توابيت
أضواء خافتة
ودوائر دخان
فضية...
وفي الحانة
ينكسر القلب
ينكسر النادل
في رائحة العنب
أوفي صوت الأغنية المتعبة
وفي الحانة...
تعرش الأجساد

قصة: إبراهيم خريط

ذات مساء صيفي، اعتدل هواؤه ورقّ نسيمه، قالت الزوجة لزوجها:
 - والله اختنقنا.. منذ زمن طويل لم تريح البيت إلا لأمر قاهر. نريد أن نخرج.. نشم الهواء،
 نتنزه، كما يفعل الآخرون من خلق الله..
 صممت ثم أضافت بخجل ودلال وهي تربت على بطنها:
 - المشي ضروري لي في هذه الأيام... أم تراك نسيت؟!
 قال الزوج بمرارة: وهل هذا الأمر يُنسى!!!
 ثم عَقَبَ متسائلاً: والأولاد...؟
 قالت: نصطحبهم معنا... المساكين، كأنهم مساجين لا يعرفون إلا البيت والحارة.
 سأل الزوج: أين نذهب؟
 ردت بغنج وحياء:
 - أنت تسأل!! ألا تذكر أين كنت تأخذني أيام الخطوبة؟
 إلى شارع النهر... إلى الجسر...
 التفت الأطفال حوله وقد أسعنتهم الفكرة وتعلقوا بثيابهم متوسلين مستعطفين، فقال لهم:
 - تسيرون يهدوء... تمسكون بأيدي بعضكم، تحذرون السيارات والدراجات، لاتطبلون شيئاً ولا
 تشتمون... هذا شرط.
 هُزوا رؤوسهم موافقين، وارتدوا ثيابهم على عجل، ووقفوا بانتظار إشارة الانطلاق.
 عندما اجتازوا شوارع المدينة والجسر الصغير، ملأت صدورهم نسيمات المساء الرطبة المنعشة،
 وشعروا بشيء من البهجة والنشوة، اقتربت الزوجة من زوجها... لمست يده بيدها، لكزته فلم
 يستجب... لكزته مرة أخرى... التصقت به... لم يدرك ما ترمي إليه فقال:
 - لماذا تلتصقين بي؟! التدريب واسع.

كان الرجل يحمل بيده طفلاً، ويمسك بالثانية آخر، أما ابنه البكر الذي لم يتجاوز السادسة فقد كان يسير وراءه باكياً، بعد أن رفض أن يشتري له شطيرة فلافل، حتى لايفتح عليه أبواباً يعجز عن سدها، أما المرأة فقد كانت تحمل طفلها الرضيع ويطننها المنفوخ يتقدمها.
تساءلت: كيف تستثير عواطفه؟.. كيف توقد النار الخامدة في داخله؟
قالت له بلطف:

- هل تذكر ... أيام الخطوبة؟! كنا نختار الدروب المعتمة ونفرح لانقطاع الكهرباء... نلوذ بأشجار النخيل... تشدني إليك ونطوق عتقي بينك، وتشير بالأخرى إلى السماء.. تقرب وجهك من وجهي، وفمك من خدي، وسألني... هل ترين القمر. والنجوم، ودرج الثبان؟
سكتت لحظة، ثم قالت: ماعدت تسألني!... لماذا...؟
ضحك الرجل وقال ساخراً:
- كيف أسألك عن القمر والنجوم أو درج الثبان وأنا لا أرى دربي ... ؟!

2 - الغيل الذي يطير

قال الراوي:

اجتمع الوالي يوماً بعلماء بلده، وتداولوا في أمور الرعية، وعالجوها بحكمة وروية. وكما يقتضي العرف والعادة اختاروه رئيساً للاجتماع، يتولى إدارته ويقول فيه كلمته... ولاسيما وهو يحمل من الأغقاب ماتضيق عنه صفحات الكتاب.

تكلم العلماء... تتلفسوا، اختلفوا، وانفقوا. أما الوالي فقد كان يكتفي بهز الرأس وتأييد هذا والثناء على ذلك.

طال الجدل والحوار، والوالي ينقل بصره بينهم... لا تصدر عنه سوى كلمات قليلة، لا تتناسب مع علو قدره وسمو شأنه، وهو الذي اعتاد أن يكون الرأي رأيه والكلمة كلمته... يقول فيسمعون. ويأمر فيطيعون.

ثم أشار إليهم بيده، فسكتوا وصاروا أذاناً صاغية، فنطق قائلاً:

- والآن... حتى يطمئن قلبي، وتتعزيز تقني بعلماء أمتي أريد جواباً على هذا السؤال: ماهي الحيوانات التي تطير؟

عدّد العلماء أسماء الطيور وأنواعها، وذكروا مزاياها وصفاتها وقدرتها على التحليق وال الطيران، وهجرتها بين البقاع والبلدان.

ويضيف الراوي:

إن ابن الوالي، الذي حضر مجلسهم، عصر فكره وتمحّض قائلاً:

والفيل؟! لم تذكروا الفيل...

عقدت الدهشة ألسنة العلماء، وتبادلوا نظرات التعجب والاستنكار وأداروا وجوههم التي ارتسمت عليها ابتساماتهم، ثم نطق أحدهم مستغرباً: ما هذا؟! الفيل يطير؟! عجب وأي عجب.

ويقول الراوي:

إن الوالي استاء من كلام العالم وردة فعله، فزجره بنظرة متوعدة مهددة.
أحنى العالم رأسه وأغمض عينيه... أدرك أنه قد وقع في مأزق، وفكر لعله يجد مخرجاً.
وبعد صمت طويل قال: عفواً يا مولاي... لكل عالم هفوة، أنا أخطأت .. نعم.. الفيل يطير.
فغر العلماء أفواههم دهشةً واستنكاراً، فوقع في حيرة من أمره... فقال بصوت منكسر ذليل:
ولكنه لا يحلق عالياً في الفضاء.

3 - طلب انتساب:

أخيراً... وتحت ضغط متواصل من الكتّاب والأصدقاء وأهل العلم والمعرفة... حمل أبو الفرج الأصفهاني كتاب الأغاني بأجزائه العديدة... في سيارة، وقال للسائق:

- المزة.. اتحاد الكتّاب العرب.

استقبلته الموظفة بلطف وقالت تسأله:

- طلب التساب...؟

وأضافت بطريقة آلية: الطابق الثاني.

قرأ الموظف البيانات المدونة، وتأكد من تركيبة عضوين له. وسجله برقم وتاريخ، وقال:

- مع السلامة.

سأله الأصفهاني بتواضع: والرد...؟

فأطعته الموظف:

- راجعنا بعد شهرين أو ثلاثة، أو اكتب عنوانك، وهذا أفضل، ونحن نرد عليك. الطلبات كثيرة، ولجان القراءة تأخذ وقتاً غير قصير، قبل أن تصل إلى قرار بالرفض أو القبول.

سأله الأصفهاني متردداً:

- من هم أعضاء اللجان؟

زماء الموظف بنظرة شجب واستنكار، وقال:

- يا أخي لماذا تسأل؟ هذا سر.

- أقصد .. هل هم من الأعلام؟

- ماذا تقول يا رجل؟! ما هذا الكلام! ماشأنك أنت؟ ومن أنت لتسأل هذا السؤال؟!

صمت أبو الفرج، تراجع خطوتين إلى الوراء قبل أن يدير له ظهره وينصرف.

بعد شهرين تلقى الرد التالي:

إلى الأديب أبي الفرج...

بعد التحية.

لما كان الشرط الأساسي للقبول في عضوية الاتحاد، أن يكون للكاتب كتابان مطبوعان على الأقل، وحيث إن كتابك "الأغاني" بأجزائه المتعددة هو كتاب واحد، وبناء على قرار اللجنة تقرر

رفض طلبك ورده إليك....

نأمل مواصلة النشاط واستمرار العطاء.



صدر

u - nzi u iŋŋaŋŋi u De 5N

أوتار غير مدوزنة

قصص

قصيرة..... محمد

قصة: زوياف المقداد

.. جوارى يمشق ساحة فراغي، ويأكل جسده مساحة من الضوء والعممة، قلبي يرنو إليه، ويدي تتحسس يده، تجيبني أصابعه باردة، فيبدو ككتلة بشرية صماء دون سابق إنذار، بنات أشعر كأن الوجع يختلج في جسده فيمتطيه من أسفل قدميه إلى يديه، تضج تقاطيع الوجه في اختلاجات مريرة تسحق الهدهد الممتد على ساحة الجسد عيناها تائهتين في الزحام، ويدها ترتعشان كيدي طفل غزاه البرق فارتعشت شفتاه، واصططت رجلاه وتكور جسده في حنو غريب نحو الرحم الأول.

رائحة صجر، خوف وترقب من مجهول ما تنفثها الأجساد البشرية المحشوة في الحافلة المعدنية تلك الرائحة لم تمنعني من الإحساس برائحته التي بدأت تتلاشى شيئاً فشيئاً، للتو كنت أتحسس وجوده، لكن نظرتُه النائية التي اخترقت حيزاً من الفراغ بين إطار النافذة وزجاجها غريته عن الفضاء الزماني والمكاني لتلك الوجوه الكبيرة.

تسلقت قامة نظرتُه التي عيرت الشارع عبر فتحة النافذة إلى مساحة ضيقة بجوار الحافلات المكتظة بالقطع البشرية، حيث تسمر جسد صبي صغير محفوراً في خشونة الشارع وقسوته، محشواً في ملايس ضيقة.

يده عمود خشبي شبه لين، يلتف حول صندوق حديدي مثقل بهموم بشرية باردة، أتبين فيما بعد أنه براد صغير صدى.

تتلمس نظرة الرجل ثياب الصبي الممزقة، وقدميه شبه العاريتين يأكلهما الحذاء فتتراجع أصابعه وتضطرب راحة يده فيمسك بها غضبه بتشنج موجه، ثم تتفرج أساريره متداخلة مع الملامح الشقية للطفل.

فجأة امتشق الرجل قامته الطويلة، وتركني خاوية أتحسس مكانه وحديثه منذ لحظات دون أن تعبر ولو نظرة من عينيه التائهتين إليّ لتذكره بي.

انسلخ عما حوله، ووجهه التائه لا يعياً بأية ملامح لأي كائن بشري أمامه، طقوسه عذبة وشرسة بأن واحد، وجنتاه قاسيتان، ونظرتُه تزح بلطف تلك الوجوه الكبيرة، ويحفر خطأ في

الشارع بقعة نحو ذاك الصبي.

انحنى حتى ظننت أنه لامس بجبينه الأرض تحت قلمي البائع الصغير. فطوى رجليه، ومال بكفه إلى الصبي الذي تراجع خطوات إلى الخلف..

حيرة ابتلعت قلبي، إذ رأيت الرجل الأربعيني طويل القامة، عريض الكتفين كقاعدة جبل ذو التقاطيع السراء الفادحة كوجه أرض عطشى تنتظر مطراً حبسته عصوراً طويلة سماء تسكن فيه وينتظر مطراً من سماء فوقه.

رأيت الرجل وقد أصبح بحجم الصبي، لهفة في قلبه لقطعة البوظة، يده تتضم خارية على فرنك ونصف، تصبو قامته إلى الصندوق الحندي، ويحتار الصبي الطفل أمام الصبي الرجل، حين يمد الأخير يده بقطعة نقدية كبيرة، ويتناول حصته من البوظة.

وعبر زجاج نافذتي لمعت عينا الصبي الطفل حين فهم بإشارة منه أن يحتفظ بالباقي فوق ممتناً فقط يتابع خطوات الرجل آملاً ألا يكون قد سخر منه.

من فوهة الحافلة الضيقة اندفع الرجل، وجلس جوارى، فعاد إلى حيز الزمان والمكان سكنت ملامحه في هدوء واستجار بالصمت، لمحت في يده قطعة البوظة فاستجمعت أشلاتي المتناثرة خلفه وتساءلت: بكم؟

أجابني ونظرت السارحة إلى الخلف نحو طفولة مسحوقة، جلدت على مشارفها أحلام عذبة، وبقايا أنين الفقر واليأس عبر لوحات متاخلة من ذاكرة مترجعة: بفرنكين!!

بقيت صامئة والوجع يبتلعني أنبش رحم ذاكرتي الخاوية مستطلعة شكل الفرنكين وسنوات من عمر الصبي الرجل أمامي.

الذي تابع قائلاً: أه... لكم تمنيت لو كانت بطعم المارود!!



جلسة سمر (الكواسر) هذه لم تخل من إشارات للرتابة التي بدأت تسم كل حياتهم اليومية.. وترفع راية الضجر والملل في سماتها. بعيد منتصف الجلسة أوضح (النمر) ضرورة تغيير ما ألفوه.. ومسح الصدا عن أشياء أشبعت بالقدم، وبانتت تثير النفور والتكاسل. قبل نهاية الجلسة تم إرسال دورية لاستدعاء (الثعلب) - صاحب الأفكار في الزمن المختار كما كان يسعى ليحضر الجلسة التي حوّلت إلى مؤتمر طوارئ للجمعية العليا للديمقراطية الحيوانية. طلب من الثعلب أن يقدم أفكاره واقتراحاته لتجاوز الأزمة واتجاز تغيير نوعي في البيئة اليومية في حياة عالم الحيوان بكافة شرائحه وطبقاته. أعطى مهلة أيام ثلاثة لإتمام الأمر، على أن يعين في حال حققت أفكاره المطلوب - مستشاراً فنياً فوق العادة للمؤتمر.

بهذه زنيقي أوضح الثعلب أن لديه فكرة بدون حاجة لمهلة، لأن حاجته هو أحوال أبناء جلدته، وأنه -من خلال قدرته على الاستشعار عن بعد- شخص المسألة، وشخص العلاج. سيروية المؤتمر توقفت عن هدوء (الكواسر) المترع بترقب إصباح (صاحب الأفكار في الزمن المختار) الذي تابع حديثه وشرحه مقترحاً إخبار الديك وإقناعه أنه صاحب القدرة الأقدر بين الحيوانات، وأن عليه استغلال كون هذه القدرة ليصعد إلى سدة الزعامة. وطالب الثعلب الجميع -في حال موافقتهم- أن يتصرفوا أمام الديك على هذا الأساس كي تكتمل معطيات اللعبة.

تبادل (الكواسر) نظراتهم أمام الديك على هذا الأساس كي تكتمل معطيات اللعبة. تبادل (الكواسر) نظراتهم لاستشفاف وقع الاقتراح. وكان جلياً أن (الثعلب) حظي في الحال على منصب المستشارية، نهض سريعاً لبحث عن الديك، ولشرع في نقل الفكرة إلى ميدان الواقع. من الطبيعي أن تردد الديك في تصديق كلمات (صاحب الأفكار في الزمن المختار). فهو يعرف تاريخ أجداده وأبائه، وحدود قنراتهم التي تعرف أوجها في حقل التعامل مع النجاج، وفي إطلاق الأبقار المعلقة عن ولادة جديدة لشمس النهار، لكن الثعلب طلب إليه أن يحاول ويجرب ليستكشف الحقيقة.

بشكل مفاجئ أدهش الديك، صارت الكواسر تنفادي نظراته.. وفي مرات كانت ترمي رؤوسها بما يشبه الانكسار والتدلل. بل وفي مرات كانت تسير هرولة لتهرب، حين كانت نظراته عريسة متجهمة.

مראה الديك، جعل أفكاره نواساً متأرجحاً باضطراب بين التصديق ونقيضه. لكن -بعد دراسة بسيطة لكل القرآن والمنولوجات المرئية، كان لا مندوحة أمامه من أن يصدق، وقرر لتوه أن يفتح الصفحة الأولى في إعادة كتابة تاريخ النيكّة، واتخذ لنفسه اسم (أبو الكواسر .. صاحب العرف الصولجاني). وكاد أن يضيف صفات تالية لولا خشيته أن يبدو ذلك تقليداً لـديك آخر سمع عنه في أفريقيا.

طرب (الكواسر) لما كان يجري. صاروا يتتذرون خلال لقاءاتهم الجانبية وغير الجانبية بهزائهم الخلبية أمام (أبو الكواسر).

مع مرور الوقت.. طفت على سطح حياة الحيوانات تغييرات ملحوظة ليست ثوب الانقلاب والتجدد. مضى معها (الكواسر) الطيرين في اللعبة، حتى بدأ فيروس التزلج بالتسرب إلى خلايا عضلاتهم، ومخالبهم. تذكر بعضهم بقلق وخوف القول المتداول من أن العضو الذي لا يستعمل يضمّر.

ولاحظ آخرون كيف أن الصغار قد ألفوا الواقع والتعامل معه على كونه حقيقة لكن اللعبة كانت تستمر بعد تدخل (أبو الأفكار) مستشارهم الفني وتزيين محاسنها.

في الجانب الآخر، عند (صاحب العرف الصولجاني) تتساقق التباهي والاختيال. توزم الحجم، تطاولت المخالب، وتمددت الشراسة. صار له حاشية ومستشارون على رأسهم (أبو الأفكار) الذي كان يدير اللعبة من وراء الكواليس.

وفي خطوة تاريخية، تخلى الديك عن عالم الدجاج، ليواكب ما استجد. وبدأ بالتحرش بإنات الكواسر.

طغح الكيل عند بعض الكواسر، فاللعبة تجاوزت كل الخطوط الحمراء.

قرر (النمر) أن يكون أول من سيحاول إنهاء اللعبة وإعادة المسارات إلى اتجاهاتها الطبيعية. خرج مشبعاً بالغضب باحثاً عن صاحب العرف الصولجاني سرعان ما التقى موكبه الحافل بالحاشية ومنها بطبيعة الحال (أبو الأفكار في الزمن المختار) الذي كان أول من لمح النمر، وشم رائحة مرامه، فتتحى قليلاً عن الواجهة. حاول النمر اعتراض الموكب والوقوف أمام الديك، وإطلاق زمرة في وجهه. انقضض الديك بحجمه المتورم ومخالبه المتنامية وشراسته الممتدة وهيبة مقامه السامي. لم يجد النمر وقتاً ليسأل نفسه كيف حدث أن أطلق هارياً إلى جهة لا يعلم عنها شيئاً.



قصة: ابراهيم الكبة

احلوكك الظلام، مشى على غير هدى، تتقافه طرقا وأفكار وأحلام، هام هباء في مسرى الأضواء، صاغ أشكالا شتى، أصاح إلى صدى الصمت، سرى الصمت في القضاء سريان شعبان في لجة ماء، ثقة بائع شواء مازال يقطأ، وثب هر على جذع شجرة صفصاف، مشى الهوياء بلا سامر ولا أنيس، الليل قباء وخياء، ستيان، هام مع أطيايف لا مرقية، استحبال إلى شعاع، زهد في حطام الحياة، هجر الأهل والأولياء والأشياء، هجر (عائكة) أيضا أنها تحب ذاتها لذا أثر الثرى، وأثر عزلته على صخب الحياة، قال لنفسه: يجب أن أفتزع معنى لا سابق له، هذا سرّ عزلتي، وأناى عن سفاسف الدنيا، حتى (عائكة) كانت أغلوطة، شاب جوهره درن ووشاء دنس، القمر بدر تم، والنجم تتلأأ كأنها تروم أن تمزق صممتها الأزلي.

أشعل لفافة ثم دس يده اليسرى في جيبه، نحن لانحيا لأنّ الزّمان لا يفتأ يجري، نتحرّك بلا وعي ولا إرادة، لا معنى لأفعال الإنسان، الإنسان يتنفّس والأشجار تتنفّس، قالت له (عائكة): حبّ بلا ترف، حبّ بائس لا حياة له، قال لها: صبرا، إنّ الغد أت، قالت: الزّمان لا يتريث، والصبر عملة زائفة.

أنت زائفة، ويشائر الغد ليست وهماً.

انتبذ طاوله شاعرة في مقهى وطلب شطرنج، الناس أشباح بلا أجرام، سوى نظارته البيضاء، ليت لي عينين تخترقان أديم الأشياء، إذا كان للحياة غاية لم تحتجها إذن؟، أنا أسعى إلى مغزى أية ظاهرة تتبدى لي، لماذا لا أنام قريح النفس والعين؟، ماذا أروم من أفلاطون وپيرتراند راسل وجون ديوي؟، حجرته ماوى للعفريت والأربيان، كش شاه.. قهقه أدهم حتى بدا ناجداه، كان ثمة كلب هائل في منزل الطبيب (انتيبا)، إله يراه الآن في منامه رمزا للعسف والطغيان، عجرفة (انتيبا) لا يسوقها شيء إلا الإحساس الأخرق بأنه أعلى شأنًا من سائر الناس، لم يبعث عن سرّ طلاسّم الحياة في جلسات تحضير الأرواح بل في تأمل عين الأشياء، ربّما أفصح اللغز عن ذاته يوماً بين علائقها، درّ فواده شجأ، تغادى شجرة (كينّا) أب إلى حجرته، غفا على كتاب (لصوص الحكم) بينما

دَوْمَ خَفَافٍ فِي فِضَاءِ حَجْرَتِهِ. الْكَوْنُ أَحَادِي أَمْ ثَنَائِي؟ قَرَأْتُ لَهُ امْرَأَةً طَالِعَةً. قَالَتْ لَهُ: أَمَامَكَ طَرِيقُ شَانِكَ. يَوْمَ سَعْدِكَ الْجُمُعَةِ..

ابْتَسَمَ هَازِئاً. أَنَا بَلَا حَظّاً. أَوْ أَلَنْ حَظِّي عَائِرٌ. نَازَعَتْهُ نَفْسُهُ إِلَى كَأْسِ جَعَةٍ لَكَّهَ شَكْمُ نَزْوَتِهِ شَكْماً عَنِيفاً. لَقَدْ صَمَّمُ عَلَى هَجْرِ الْخَمْرَةِ أَيْضاً. أَوْدُ أَنْ أُمْلَ بِهَا خَمْرٌ... ضَافَتْ بِهِ الْأَرْضُ. تَمْنَى لَوْ كَانَ طَانِراً أَوْ مَلَكَاً أَوْ شَاعِراً. وَتَمْنَى لَوْ طَوَى الْأَمْنَةَ وَالْأَمَكَةَ لَاسْتِطَاعَ أَنْ يَنْظُرَ الْحَلَّاجَ وَإِخْوَانَ الصَّفَاءِ. لَوْ أَنْصَتَ أَحَدٌ إِلَى شَهَادَتِهِ عَلَى عَصْرِهِ.. عَالَشَ غَرِيباً عَيْشَةَ رَهْبَانٍ سَيْنَاءَ. صَحَا مِنْ نَوْمِهِ. الْحَيَاةُ نَفَقٌ بَلَا أَضْوَاءَ وَلِلَّهِ أَنْتَ أَيُّهَا الْقَلْبُ لَا تَكْفُ عَنْ اسْتِثَارَةِ الْأَشْجَانِ.

فِي غُلَسِ الْيَوْمِ الثَّلَاثِيِّ. غَارَتْ أَنْجُمٌ سَاطِعَةٌ. تَعَاوَتْ كَلَابِيبُ. الصَّمْتُ نَصَلَ حَادَ غِرْزِهِ اللَّيْلِ فِي حَنِينِهِ. مَضَى إِلَى حَدِيقَةٍ قَرِيبَةٍ. اسْتَأْذَنَ نِسَاءً لَطِيفَةً. غَزَدَ طَانِرٌ لَعْلَهُ بَلِيلٌ.

أَنْعَشَتْهُ أَنْفَاسُ النَّبَاتَاتِ. صَلَّى صَلَاةَ ضَارِعَةٍ. اللَّهُمَّ صِنِّ الْأَرْيَاءَ وَاحْفَظِ الْأَبْرَارَ. اللَّهُمَّ أَنْتَ مَا لَذٌ مِنْ لَمَازِلِهِ. تَرَأَيْتَ لَهُ أَمْوَالُ يَوْمِ الْقِيَامَةِ. تَأَقَّى إِلَى فَجَانٍ بَيْنَ اجْتَوَى الْاِكْتِنَاطِ. لَذَا أَثَرُ نَزْهَةِ الْمَسَاءِ. أَنْهَمِرُ وَابِلَ مَطَرٍ.. لَازَ تَحْتَ شَرْفَةٍ. سَفَّ عَلَى سَلَمٍ حَجَرِي لَا قَرَارَ لَهُ. حَاصِرُهُ انْقِبَاضُ الْكَلَسِ. وَجَنَّتَا غَائِرَتَانِ. وَعِزَّاهُ غَائِرَتَانِ فَدَّهَ نَحِيفٍ. أَسْمُرُ. لَا يَأْلَفُ وَلَا يُولَفُ. إِلَهُ ذَنْبٍ فِي لَيْلٍ شَاتٍ عَاتٍ. رَامَ أَنْ يَرْقَى إِلَى مَرْتَبَةِ صَفَاءٍ وَهِيَامٍ لَا تَدَانِي، لَكِنَّ دَنَسَ الْحَصْنِ وَدَرَنَ الْمَادَّةِ وَالْأَجْرَامِ حَائِلٌ بَيْنَهُ وَبَيْنَ ذَلِكَ. إِنِّي أَتَذَيَّبُ عَشْوَانِيًّا بِهَا إِلَهَامٍ. يَالَهُ مِنْ خِيَالٍ أَخْرَقَ بِهَا غَدَاءَ وَلَا ثَمَرَةَ.

خِيَالُ أَجُوفٍ. يَتَسَمَّرُ عِنْدَ تَخْوِمِ الْمَادَّةِ. فِي مِيعَةٍ صَبَاحٍ كَانَ ذَا خِيَالٍ وَهَاجٍ.. ثُمَّ شَيْئاً شَيْئاً خَبَا وَهَجُهُ وَفُتِرَ خِيَالُهُ.. لَكِنَّهُ طَالَمَا تَرَقَّبَ رُؤْيَا. نَهَشَ الْجَزَعُ كَبِدَهُ الْفَى نَفْسَهُ حَانَقاً وَثَانِراً عَلَى لَأَشَى.. لَا تَتَّجِعُهُمْ حِينَ يَنْتَاهِي لَكَ نَيْبٌ سَاخِطٌ وَلَا تَعِيسُ. لِأَنَّ لِلْقَضَاءِ حِكْمَةً لَا مَرْتَبَةَ. لَكِنَّ ثَمَّةَ سَرٍّ سَكَنَ فِي خَلِيَّةٍ عَصِيبَةٍ. تَبْعَثُهُ الْأَنْغَامُ عَلَى نَحْوِ مِثْمِهِمْ. وَهَمْسٌ خَافَتْ. صَلَّى ثَانِيَةً صَلَاةَ ضَارِعَةٍ وَشَكَا شِكَاةَ الْيَمَةِ. الْحَلْمُ جَثَامُ الْأَوْيَقَاتِ حَبْلِي. لَكِنَّهَا تَنْتَخِضُ أَغْلَبَ الْأَحْيَانِ عَنْ لَا شَيْءٍ. أَيْنَ طُشْمٌ وَجَرَهُمْ؟ أَبَادَهُمْ صَرْفُ الْأَيَّامِ وَشَابُورُ ذُو الْأَكْتَفِ. تَقَلَّصَ وَجْهُهُ أَلْمَا. يَتَعَيَّنُ أَنْ يَدِيمَ النَّظَرَ إِلَى شَيْءٍ إِذَا شَتْنَا أَنْ نَفَقَهُ مَعْنَاهُ. بَعَثَتْ مَسْعَايَ إِلَى فِلْسَفَةِ ذَاتِ ثَمَرَةٍ يَمْنَةً وَيسرة. يَجِبُشُ فِي نَفْسِي حِمَاسٌ عَارِمٌ نَحْوَ لَأَشَىءِ أَتَسْأَلُ مَا مَعْنَى ذَلِكَ؟ لَيْسَتْ أَبَآمَا بَلَا نَوْمٍ حَتَّى أَنْهَكُنِي نَصَبٌ بِأَهْظُ.

سَمَا إِلَى إِشَارَةٍ أَوْ نَغْمَةٍ. تَبَدَّدَ دَجَى ظِلَامٍ قَدِيمٍ. جَاسَ بِصَرِهِ فِي عَتَمَةٍ وَبِلْبَالٍ خَاطِرُهُ لَا يَسْكُنُ. مَازَالَ طِفْلاً غَرِيباً. لِمَاذَا لَا أَنْعَمُ بِأَيِّ حَظٍّ مِنْ طُمَأْنِينَةٍ أَوْ سَعَادَةٍ. عَلَيَّ أَنْ أَكْتَرَعَ بِالْأَثَاةِ وَالصَّبِيرِ وَأَنْزَوَى. أَرَى بِهِ حَبِّ (عَائِكَةَ). بِأَبِيَّتِ عَائِكَةَ الَّذِي أَتَغَزَّلُ هَابَ جَلَالِ الرَّؤْيِ. رَوَاهُ هَيْعَةً عَارِمَةً عَلَى مَادَّةِ الْعَالَمِ وَالْإِنْسَانِ. يَغْرِيه الْأَلَمُ الْجُمَانِي وَالنَّفْسَانِي، مِنْذُ أَنْ تَجَرَّعَ سَمَّ الْحَبِّ أَمْسَى قَانِعُطاً كُنِييًّا. هَوَى لَيْسَ إِلَّا نَزْوَةٌ مِنْ نَزَوَاتِ الْخِيَالِ. لَكِنَّهُ لَمْ يَعْدِلْ عَنْ تَحْلِيْقِهِ وَطَبِيرَانِهِ إِلَى عِلْيَاءِ الْقَضَاءِ. يَصْغِي إِلَى هَمْسِ الْمَاضِي. وَيَرْصُدُ سِيرَةَ الْحَاضِرِ. كَانَ بَلَا ذَاكِرَةٍ. لَكِنَّ الْعَالَمَ فَهَرَسَ لَا يَدْعُ ثَامَةً. أَصَابَهُ رُومَاتِيْزِمٌ أَثْنَاءَ حَيَاتِهِ الْعَسْكَرِيَّةِ. طَالَ الْقَلْبُ قَلِيلاً. لَكِنَّ الْخِيَالِ مَازَالَ جَذْوَةً تَتَوَقَّدُ. إِنَّ

حزقيال رأى شهاباً نارياً ظله نذيراً من الغيب. أمّا أنا فأرى نواة الأوكسجين وحركة الإلكترون بلا مجهر ولا معادلات فيزيائية. أراه بأَمّ العين. وأرى الأرض على هيئة بيضة ثم أقرأ نظرات الآخرين. وأقرأ أيضاً أفكارهم بلا سجع، صفح عن الأذى. وذلك من عزم الأشياء. بيد أنه صمّم على هجران الناس. وفي عزلة اكتشف أنّ الأرض كائن حيّ. وأنّ الجماد نعت زائف لا معنى له. للأرض أيضاً روح. وللأشجار والحيوان والإنسان. قديماً هام المعزّي حول هذا المعنى. لكن الأرض زلزلة. لأنّ آدم قبضة من ترابها. أعنام مأواه ومثواه. في صالة السينما أطبق الظلام رأى أفعى تداهم أحدهم. صرخ بلا وعي. انتابه فرع مبهم. لماذا يمقت الأفاعي ويمقت الضفادع أيضاً. شدّ ما أسمع حين عرف أن الضفادع رغبة غذاء في الغرب. جوف الأفعى لا يشبه إطلاقاً جوف حوت (يونس). إنه طاحونه. يهشّم عظاماً ويهرس لحم القرائس والضحايا. لطا منظر أفعى في خبايا ذاكرته. يحتاج حينا ويسكن حيناً صليّ ليلاً صلاة تهجد. صليّ مراراً. خال أنّه بلغ أعتاب العرش. صليّ بعدنّ صلاة شكران. إنك لن تهدي من أحبيت. قضاء صارم. أعماله تبدو له أحياناً عاراً مؤلماً.. وأحياناً مثلاً أعلى. ساورته حيرة وعداة. لا عيار للحقيقة في هذا العالم. إنّه أجمة أو أدغال. حتّى يقينه تكهّات. عزف عن الخمرة. وتمادى في زهده. لعلّ للحقيقة أمارات لا تبدو لعين سكري. (عائكة) أيضاً كانت لغزاً. الحبّ لا يلغي الأسلاك. لماذا تتيسّم؟ ولماذا تتجهّم؟. المأساة والملهاء سيّان. وقد بحثت ملياً عن معنى في معنى سدى. تحتاج إلى مائة سنة ضوئية كيما تعرف كنه الأشياء وجوهر الظاهر. وتحتاج إلى عون الله والملائكة والأطيايف. إنّ أبا الهول لا يطرح لغزه الآن. على الإنسان نفسه أن يجد اللغز أولاً ثم يسعى إلى حلّه ثانياً. لذا لا تتيسّم. لأنّ الابتسام يستغرق وقتاً ثميناً تهدره بلا جدوى. ولا تعبس أيضاً. كنت أصعب أنّ اللغز يكمن في سرّ الأثوثة. ولكن الحبّ لعبة بلهاء بلا معنى. لذا هجرت (عائكة) ولزمت الجامع ثلاث سنين.. وددت أن أرى علامة. كنت أبحث عن الشمس في رابعة النهار. أنا علامة. المعادن. واللّهر العظيم. والجبل. والقمح. وصرصار يسعى بلا كلال. حتّى سام أبرص. ونبات التين الشوكي. وشجرة النخيل. والصفصاف. والبرق. وجمادى الأخيرة. وشعبان. وامرأة ترضع طفلاً. وزهرة صفراء. ثمّ أتى وقت تساعلت فيه عن ظاهرة (بوفو). وسرّ مثلث برمودا. وكوكب المريخ. كنت بلا عمل. وكان هذا سرّ شقائي. أو لعلّه علّة احتدامه. تمضي الأيام بلا طعم. كنت أزالو لعبة رسم ظلال أشكال الحيوانات تحت ضوء على الجدران. ثمّ أنقذت لعبة الشطرنج ونظمت قصائد مديح وهجاء. الكتاب غذاء لذيق. لكنّه لا يغني عن العالم. ثمّ حاولت أن أتعلّم الملاكمة لكنّي لم أفلح.

اضطجع في فراشه وطمر نفسه بالغطاء. فجأة رقّ إحساسه حتّى شعر أنّه عائم في الفضاء. وأنّ خياله يتسع للكون برمته. وقال لنفسه: هذه الطواف الله وقد تحررت أخيراً من أرجاس المادّة والاشتقاء. لكنّ المادّة طريق إلى اللامادّة. وبني خزينة الزّوج. وإذا كانت اللّمس تشوّف فإنّ الجسم جزء من كيان الإنسان أيضاً. عوى كلب حتّى خفت صوته. كنت لا أزال يقظان في الميزع الأوّل من الليل. انتظر إيماضة. ترزعزع بدني. ووجف فؤادي. لكنّي أدركت سرّ مثل ابن الفارض.

كان دماغه ينش. وقلبه ينبض. لكنه نبض أليم. قال: إِنَّ إسرائِيل قد نفخ في صورهِ. وَلَئِنْ نفخته كانت صاعقه لم تلتقطها أذاننا وأسماعنا. لكننا ولجنا دائرة الاحتضار. لكنه كاحتضار الأسماك طويل لا تكاد تشعر به. ومن نحن أخيراً؟ ألسنا أسماكاً؟ مازال في طوايا الإنسان حيوان يقاوم الغداء. بينما وبين عالم الأحياء الأخرى حلقات تلاشت وحلقات تقاوم الغناء. الأرض سابعة مع الأفلاك ونحن قسٌ يهتز مع الزيج. لا جثر لنا لأننا سلالة الجريمة. كان اسم صحوته مرضاً. جفافه الناس وجافي الناس. لأنه أبقن من علائم وأمارات لا تخفى أن أوهامه يقين، وأن اليقين لا يدعى يقيناً بلا عزيمة ولا تصميم. وأثر عزله على هجران حقائقه. لكن (عائكة) ظلت شوكة في جنبه. بل ظلت خنجرًا حادًا يفرى أحشاه. قالت له:

- إلى أن تحيد عن أوهاملك..

قال باحتجاج:

- ليست أوهاماً. بل حقائق.

قالت بإصرار:

- إلى أن تحيد عنها...

أجابها باصرار أيضاً:

- إنها بلا ثمن..

نبهته قارئة طالع ذات يوم إلى بداية طريقه. قالت له:

- لن تتزوج. ولن تتجب. ستموت وحيداً بلا عائلة ولا أصحاب.

تزوج وأنجب. وإنشأ عائلة تزري بما قالته. لن أكون زرعاً في آلة في يد غيري أو هواه. أنا إنسان. خلاصة مئات بل آلاف القرون من التفاعلات. ولكن لماذا يسيل لعابه كلما استاف رائحة شواء؟ إنه عادة لا يطبق اللحم ولا يحبّ الجزارين حتى. ولا منظر الدّم والدّهن واللّحم النيء. ولكن لماذا يسيل لعابه كلما اشتّم رائحة شواء؟ هل يظنّ هذا لغزاً بلا إجابة كالغاز أخرى لا حصر لها. منها كرهه للماء وهو يؤمن أنّه كان يوماً ما سمكة في البحر الهائل.

قال له صوت هامس من باطنه: ألا تشجيك منظر البحر والمرافق؟. أجب: أحبّه وأهابه أيضاً. وحين اضطرّ مرّة إلى ذبح دجاجة استغفر الله عاماً. وفي صغره تساعل:

- هل نهاية العالم خلف هذا الجبل؟

أجابته جدّه بيقين:

- خلف هذا الجبل سبعة جبال ثم ترى مكّة المكرمة..

ظنّ يؤمن بهذا حتى ناهز سنّ الحلم.. ثم تبدّى له زيف يقين جدّه. لكنّ جدّه ظنّت مثوى أسرار لا ينيّ يبحث عن تفسير لها. كان صمتها سرّاً. وشرودها سرّاً.

وحياتها سراً، كانت ملجأ للأسرار التي لا يسير غورها. مانت صابرة. كانت تنفث الدّم من أنفها وفمها. لكنّها ظلت تكافح. حتّى أيقن أنها في مثوى الأبرار رغم عاثتها وكذّها في هذه الحياة. أصغى، مصادفة، إلى حديث بين أب وابنه. قال الابن:

- تراودني وساوس...

سأل الأب بتوجّس:

- مثل ماذا؟

أجاب الابن:

- أرى جنياً اختطفتني ثم طار في عنان السماء. وألقى بي من حالق إلى الأرض.

قال الأب يهذئ روح ابنه:

- للجنّ عالم ولنا عالم. وأيّ جنّي يتسلّل إلى عالم الإنسان يصعقه الله.

قال لنفسه: خدعة تتكرّر مرّة أخرى. كالجبال السبعة. وعلاء الدين وسواها. لكنّ عذيره أنّ هذه لغة الأطفال. ثم قال: لماذا تخلو حياتي من الأشخاص رغم ازدهارها بالأناس والأشياء؟ ولماذا أحبّ مرأى الطير تهاجر نحو الجنوب قبيل الشتاء؟

اختفى هذا المنظر الآن. لكنّه كان يبعث في نفسي الشجى والحنين نحو شيء لا مسمّى وقيل أن يقع على أسرار اللغة قال لنفسه: لا بدّ للكلمات من معان ودلالات ثلاث.

ثم عرف بعد توغله أن للكلمات معنى ومجازاً وأن للمجاز مجازاً. عندئذ أفرخ روعه. وعرف أن حسنه للأشياء والعالم كان صائباً.. وأنّ التاريخ يجري من الجوهر نحو الأعراض. ومن اللب نحو الأكمام. ربّما كانت العفاريث أكذوبة ولكنّ الماضي ليس كذلك. كان حقيقة. واحد + واحد يساوي اثنين: وهي وثبة نحو المادّة.

أما واحد + واحد= واحداً فإنّها وثبة نحو الروح. لماذا يغزل العنكبوت نسيجاً دائماً؟ ألا يخامرهُ أدنى ضجر؟ وساوس طفل صغير ليست خرافة أو وهماً محضاً. كما أنّ رؤاه ليست وهماً محضاً. بدأ الإنسان بداية نكراه وانتهى نهاية نكراه. وها هو ذا شاهد على شيخوخة الزّمان وخواء الحياة ورحلات في هزيع الليل الأوّل لا تتمكّن إلاّ عن معنى شاحب ونزر هين لا يعتدّ به... وهمس نظام الأنجم لغة هيروغليفيّة لا تبين وإلى أن ينتهي إلى كلمة السرّ فيصرخ هاتفاً بنبرة ظفر:

- افتح باسمم..

يظنّ هائماً في ملكوت الليل. وساء زرقاء بلا نهاية.

□□□

قصة: حسن يحيى كرجاج

حين نظرت الفتاة إلى التمثال، للمرة الأولى، خيل إليها أنها في حلم، فبنت أشفق من أن تمد إليه بدءاً، لتغطيه من أيدي العابثين، وعيونهم.
كانت نظراتها مثقلة بالخشوع والإكبار، وساحة خيالها تصطرع بالصور الملونة التي منها السوداء المخيفة...

ونامت نوماً متقطعاً، تتخلله الأحلام المبهمة...

في اليوم الثاني، نهضت مبكرة، ونقلته إلى ركن هادئ، في حجرة قريبة من غرفة نومها.
وعندما أصبحت وحدها، تقدمت نحوه شاحبة... كانت أشعة شمس الصباح تتسلل من النافذة، فيبدد الضوء مسحة الشحوب عن جبينها.
ومن خلال نظرة حانية خاطفة عليه، وجدت نفسها تنهار بين يديه، وراحت عيناها تسخران بنموذج دافئه.

ترأى لها وجهه غائماً، سرعان ما استبدل ذهنها الصورة، فيدا مضيقاً حلواً مبسماً، وعاودها الشعور بأنها في عالم الأحلام والخيالات، همست وهي تعالقه بحنان:

- يا حبيبي... يا حبيبي!!

في اليوم الثالث، أفاق متعباً متبرمة، وهرعت إلى التمثال في محرابه، مبهورة الأنفاس.
لم تستطع مغالبة الدموع. سرعان ما التمتعت فوق وجنتيها الذابيتين، وأصحت بقوة خفية تنفعها كي تبوح له بشجونها وعواطفها، فباحث له ما اختلج في أعماقها.
عندئذٍ شعرت بحديثها تجرؤان أكثر على إبعان النظر في التمثال، فخشيت أن يغضب، وهي تلمح الانزواء الرهيب بين عينيهِ.

خفضت بصرها إلى شفتيه، لم تستطع التحديق فيها مخافة أن تعبّر عن شعور بالتقزز.

حاولت أن تجد حلاً، لم تقدر على طرح أي سؤال على نفسها.

في اليوم الرابع، تابعت زيارتها للتمثال في محرابه.

دخلت في أبهى حلة: ثوب أبيض يلف جسدها الممشوق، يظهرها على ضوء الشموع، حورية جميلة، وقد عقدت حول رأسها منديلاً شفافاً يضم شعرها الأسود الطويل المنسدل على كتفيها.

منحتها أنافقتها شعوراً بالرضا تقدمت خطوة، همست متشجعة:

- لماذا أخاف؟ لماذا أرتجف بين يديك ياسيدي؟

تابعت بصوتها المرتعش:

- سامحتي يا ملاكي!... اصفح عني جرأتي، حين قبلتك أول أمس!

كانت عيناها زهرتين ممتلئتين بقطرات الندى، تنظران إلى التمثال يسبح في نهر من الدموع.

استطردت باكياً هامسة:

- اغفر لي! سامحتني!

عادت إلى سريرها مساءً، وعند الصباح وجدت نفسها أكثر نشاطاً.

في اليوم الخامس، دخلت الحجرة، وبعد أن استأذنت التمثال، أضاعت، الشموع الجديدة.

خيل إليها أنه بدا أكثر بهاء عما كان عليه من قبل. تساءلت:

- صفحت عني إذن، كم أنت رائع وجميل!

تقدمت منه، وهي تتمتع بعبارات ترجمه فيها أن يسمح لها بالنظر إليه...

في اللحظة ذاتها، خرج جُرد مذعور من الظلام متجهاً نحو التمثال، فألقت صرخة من فم الفتاة، وسقطت شمعة على الأرض.

ولم تشعر إلا وهي تحتفي بالتمثال وتعاذه خاشعة على ألا تقف أمامه بمثل هذا الموقف الضعيف مرة ثانية.

وتابعت تقول دامعة:

- اخترت أخيراً أن أبقى خادمة أمينة لك... فانظر أنت إليّ، مادمت لا تسمح لي أن أنظر

إليك.

حاولت أن تحقق في وجهه، لكنها لم تستطع..

عابذتها الخواطر... راحت الصور تتشابه في رأسها خفضت بصرها، وتمتمت:

- أيقضبك أن أنظر إليك؟... أنت تعلم أن البصر لا يستطيع الإنسان أن يحجبه!

وظلت تفكر في معنى خلق الإنسان حتى هجعت.

في اليوم السادس، دخلت عليه، وعندما أشعلت الشموع، تذبعت إلى حركة من جانب التمثال، خشيت أن يفاجئها جرد آخر...

وقع نظرها على عينيه... قرأت فيهما نظرات يتيمة لراهب متبذل.

أغمضت عينيهما، وراحت تفكر... لكن الوقت لم يطل بها...

اقتربت أكثر، وهي تحني رأسها قليلاً، ثم همست:

- لماذا لا تدعني أنظر إليك أيها الحبيب الطيب؟ ألا حدثني، أليس موقفاً أن النظر يقود إلى المعرفة؟

هالها جموده، استمرت تغض البصر، وتابعت متسائلة:

- ألا تؤذ أن أنظر إليك؟ أنظر إلى إذن!... دعني أرك شعري!

نثرت شعرها الفاحم، غمر وجهها وكتفيها، وانهمر سلالاً يغطيها حتى خصرها الرقيق، وتابعت:

- أريد أن تعرفني على حقيقتي، دعني أرك أرجوك!

وقبل أن ترفع إليه وجهها، هالها أن ترى الجرد المذعور يقترب منها...

هرعت إلى التمثال وجلة، تغمره، دون وعي، بالقبلات، وهي تقول:

- أعتز إليك ثانية يا حبيبي، يا أنسي، يا وجودي!!

قبل خروجها، جرّوت على النظر إلى عينيه، أذهلها أن تراهما جاحظتين حراوين!

في اليوم الأخير، دخلت عليه...

خطواتها رتيبة، ثابتة... عيناها تنظران إلى شيء ما... كانت تفكر!

أضاءت الشموع... نزعّت مندبليها.. انساب شعرها الطويل... أزاحته عن وجهها براحتيها خلف كتفيها.

تقدمت... كانت تصوب نظراتها إلى صدره، ويصوت أقوى نغمة، قالت:

- هل يضيرك أن أنظر إليك ثانية؟

لم تلق رداً ما، تابعت متسائلة:

- من يثريني من أنت؟ من الذي يقول لي: هذا هو، حين تكون بين آلاف المحبين؟

وكيف لي أن أعرفك، دون أن يتسلّى لي رؤيتك؟

أغضبها صمته، تابعت:

- هل يضيرك أن أنظر إليك متى أشاء؟

...

- هل يضيرك أن أراك دائماً؟ (قالت بنبرة عالية).

جلست أمامه، تنتظر إليه هادئة، تأملته بنفاذ صبر، ثم تابعت:

- لماذا لا تجيب؟

...

- أأسمعني؟ أتراني؟ أنتشعر بوجودي أمامك الآن؟

...

أخذت كل خلجة فيها تغلي انفعالاً، وراحت أسنانها تصطك.

هبت واقفة، اقتربت منه أكثر، وعيناها مسمرتان في عينيه، دون وجل، وقالت متحدية:

- دعني أرك جسدي حتى تتعرفني، وكيلاً أضيع بين الناس كما تضيع أنت بين المحبين.

نزعت ثيابها قطعة قطعة، حتى أصبحت شبه عارية، وتساءلت بجرأة:

- هل عرفتني الآن؟

في هذه اللحظة سقطت شمعة، وتلتها ثانية، أسرعتمسك بالثالثة قبل أن تسقط وهي تقول:

- لم تعد ألاحظك تتطلي علي، ألقِ عن الصمت وتكلم!!

كانت عيناها حمراوين، في نصف إطباقه، وتنتظران إلى خصر الفتاة. أما شفتاه، فقد انفرجتا

قليلاً، وكأننا ترتجفان...

حاولت الفتاة أن تكذب ما ترى عيناها... عركتهما، وأعادت النظر، فإذا عيناها محنقتان في

صدرها. وإذا فمه فاغر، يسيل منه لعاب أحمر اللون...

ارتدت ثيابها على عجل، واستدارت مذعورة تهم بالخروج، إلا أن صوت ارتطام شديد، جعلها

تتظر إلى الخلف، حيث ذلك القبس يفقد لهب الحياة، ويريقها، ويهوي صريعاً نحو الأرض.

□□□

قصة: مصعب عدنان اسماعيل

"دعاء فتاة من حنينا الشرقي، لا شيء فيها يشاكلنا سوى إنها إنسانة. تحب غريبتها الموحشة كطائر مهاجر تنسى في منتصف الطريق رحلته، أن له جناحين. فوقع على أرض غير ملائمة، فلا الطيور حوله تشبهه في شيء سوى إنه طائر، ولا الأرض تحت قدميه تناسب حياته أقل مناسبة سوى أنها أرض للجميع. ربما كان يُدعى دعاة القاسي براءة لها من الناس! ربما عدم عرفانها يوماً طريق المدرسة سبب طبعها النافر مثلاً! بل ربما لأن أحداً مثلاً لم ينزل إليها درجة واحدة ليقول لها إنها مثلنا إنسانة! جائز أن يكون هذا هو الصواب! ممكن! لماذا لا يكون ممكناً؟ والأ لماذا فضلت غريبتها على كل شيء. علينا، وعلى الحياة، وعاشت حياداً تلقائياً دون تفكير. ببساطة دون غضب أو رضى. دون حزن أو فرح؟

سئلت يوماً: لماذا أنت هكذا؟ أجابت بغفوية: لماذا لا أكون هكذا؟ نعم، كان فيها شيء ما لم نلاحظه، هو أن غيماً حزيناً يبقى ملء المرح الأخضر في عينيها، والوميض اللامع الخصوصي بالأنثى يظل محترقاً في قسماستها، فتبدو كأنما هي على وشك البكاء دائماً. هذا الشيء الخصوصي استحوذ على واحد مثلاً فقط، هو ياسين، معلم المدرسة. فقد أخذ حتى السحر بذلك الشيء الذي كان مجهولاً من قبل الجميع. ألقى نفسه مدفوعاً إليها بقوة لا تقاوم، فأوسع لها مكاناً رحباً في صدره، وكان مرتاحاً لذلك، شديد الفرح به. فأحبها أكثر، غير عابئ بسخريتنا منه وهزتنا به.

2

أدرك ياسين أنه يعيش سعادة حقيقية منذ صارت دعاة امرأته. هي اختارته عزاباً لها دون أن تقول أو تفرض أو تشترط شيئاً. وهو ارتضى هذه العزابة مع علمه بما ينتظره من غموض. لهذا قرر أن يأخذها بعيداً عن نفسها. عن غريبتها، وعن كل شيء يفصل حياتها عن الناس. باختصار، كان يريد أن يعيد إليها الإنسان الضائع ويزرعها في وجدانها. يربها نفسها على حقيقتها، بكل ما تحمل من طيبة وأحاسيس وانفعالات لم يجرب أحد إثارتها من قبل. وحين تجد إنسانها الضائع لن تفقده ثانية، وإيماناً منه بهذا أحضر لها كتاب "سالم وزينب" ذات مساء.

كانت تبكي حين دخل البيت. لم تكن تبكي، إذ تتساقط على قسماط وجهها شتى مظاهر الانفعالات، فلا يغلظ فرح حزناً، ولا حبور ترحاً.

سألها: لماذا تبكين؟

- أنا! أبكي! لماذا أبكي؟

- كيف لي أن أدري. ربما تظنين نفسك أنك لست الزوجة المناسبة؟...

- أنا لا أظن شيئاً. هل أسأت إليك؟ كل ما في أنني أكتشف يوماً بعد يوم، أنه ليس بالأمر السهل على الفتاة لتكون زوجة صالحة!..

- لا.. لم تسيئي إلي. لكنت تعاقبين نفسك على خطأ لم تقترفيه. أعني: إنني غير نادم على زواجي منك. هذا كل شيء... وإن كنت تعتقدين أن ثمة خطأ ما فينبغي أن توقعي العقوبة علي لا على نفسك.

- لكنت زوجي. أيها الرجل الطيب، ربما لا تعرف ماذا تعني كلمة زوج لامرأة مثلي. إنها تطابق كلمة "مستر" بل تتساوينا تماماً. هل رأيت امرأة عارية تسير وسط الناس؟ المرأة التي لا تعرف كيف تقود رجلها إلى أمام يملكها هذا الإحساس الفظيع. أليس هذا مؤلماً؟.

- إن ما تقولينه قاذورات. كل تلك الأشياء القديمة الفظيعة البغيضة قاذورات. إن إعادتها إلى الذاكرة شيء مخجل ومخيف.

- أرايت أنت نفسك تجد هذا مخجلاً. ماذا أفعل؟ أنا لا ألومك. من المؤكد أنه شيء مقرف أن يراك الناس تعيش مع امرأة محايدة مثل فريس بريّة.

- أنا! لا... لا يمكن، مستحيل أن تكوني هكذا، اسمعي: ألا يبدو النهار بوشية نور في آخر الليل؟ انظري حاليك تري أن الثور بدأ يطلع فعلاً، لم يعد هذا خافياً على أحد. فالجميع في حيننا الشرقي يعرفون ذلك. ألا تعرفينه أنت أيضاً؟.

- قد يكون ما تقوله صحيحاً لكم. أما بالنسبة لي فإنني أتمنى أن تصدق كل هذه المزاعم. أدرك ياسين، معلم المدرسة، أن امرأته لم تعد طيراً مهاجراً، ولا فرساً بريّة. فففسها التي كانت مليئة بالكندورة أخذت تصفو شيئاً فشيئاً. وقلبها الفارغ من كل شيء راح يمتلئ بالهمّ الإنساني كما تمتلئ راحة الكفّ بقطرات الماء المتحلبة من ريف صخري. صحيح أنها فطرات. لكنها ستتحول يوماً إلى بركة واسعة.

فقر أن يحدثها عن المستقبل. لكن لم يعد في المستقبل شيء لم يتحدث عنه. حاول أن يستجرها إلى الماضي. لكن الماضي كلّهُ غصص أليمة قد يعيد اجتارها نكوة جراح اندملت. لذا قرر أن يحدثها عن الزهور والعصافير.

إنه لا يدري كيف راح يفكر في قصيدة هندية كان قد قرأها منذ زمن بعيد. لا ياسين. سيعيدها عليها إذن. قال لها: اسمعي: ثم راح يحكي لها عن عاشقة لا تعرف القراءة، جاءتها رسالة حبيبها قبل طلوع الفجر. لم تذهب إلى الشيخ العالم جلست تحت شجرة. نشرت الرسالة على ركبتيها. عندئذ قرأها لها نسيم الصبا. ولحنتها الحجابب الغاديات، وغنتها النجوم الساطعة، فأدركت العاشقة أنه هكذا ينبغي أن تقرأ رسائل الحب، ومن أين للشيخ العالم معرفة ذلك؟.. توقف ياسين عن الكلام فجأة. كانت امرأته تكي هذه المرة، بدموع حقيقية. نامت أهدابها العليا على السفلى فاخفت الربيع خلفهما، ودون أن تقول شيئاً دسّت يدها في حشاة نهديها. أخرجت ورقة مطوية. قالت: خذ. أقرأ. ياسيدي الشيخ العالم!

كانت بطاقة تحية. أرسلها لها يوماً، قبل الزواج، مع هدية صغيرة. قرأ: إلى دعاء مع حبي العميق.

قالت: لم أذهب إلى الشيخ العالم. لكنني قرأتها بنفسى. إني أقرأ كل شيء. لست أحتاج إلى معرفة الحروف لأفعل ذلك. صدقتي. ألا تصدقتي؟.. كان مندهشاً. انتظر حتى وجد صوته. قال: بلى. بلى. أصدك. بصراحة؟ إني الآن أكثر إيماناً بصدك من أي وقت مضى.

لم يكن ياسين يكذب على امرأته. أو يجاملها. إنه يقول الحقيقة. كان يرى أن زرعه وشيك الحصاد. فامرأته تحص عبق حياتها الآن. كحبة قمح أخذت تمد جذورها في الأرض الخصبة. وتطلع وريقاتها صوب الشمس والنور عالياً عالياً. إنها الآن تنظر إلى الحياة من الأمام. من وجهها السخي الحي المنفعل. امتنعت عن النظر إليها من الخلف. من وجهها المقيت الميت. امتلكت نفسها بقوة. وجدت إنسانيتها. فهاهي تشيع آخر طيوف المرأة القديمة المتلاشية فيها لتحل محلها المرأة الجديدة التي لا تريد لأحد أن يفكر نيابة عنها، أو ترى بعينين ليستا لها، أو تعشق بقلب خارج القلب الذي في صدرها هي.

امتأ ياسين زهواً. استطاع أن يصنع من زوجته المحايدة امرأة لا تشك بقيمة حياتها إطلاقاً. كان كتاب سالم وزينب "مطروحاً على الأرض بينهما. ولا يدري كيف أخذ يحدق فيه، وحين رفع بصره كانت امرأته لا تزال تحتضن الكتاب بعينيها. جلسا متلاصقين. لحظتها، كان ياسين معلماً ناجحاً، وكانت دعاء تلميذة نجبية.



قصة: منال قباض

شجرة من التوت الأحمر من زاوية من الأرض البنية المقلّطة بعناية، ضجيج الماء المندفِع من الصبريح جعله في قبْلولة عميقة، حيث المياه تخرج من الحفرة الطويلة، قفْز دون إرادة، أطفأ المتور أصلح الخط بالمجرقة، تفحص صفوف الورق بنظرة الضعيف، تنهد ملء صدره، غسل وجهه المنفتح، مسح شعره المجعد وأعاد قبعة القماش المعتمسة بأثار التراب الأحمر. شدّ الحمار الرمادي إلى غرفته المرصوفة الجدران بالحجارة.

أمه مازالت فوق الحصير فتركها عند الصباح، تضع ورق النخّان بالمزّور المنتهي إلى خيط ثخين، عشرات الخيوط المختفية في صفوف وضعت جانباً.. علّقها على سقف خيمة القصب ابشيم باريّتاح ناظراً إلى أعلى الخيمة وقال مبتلعاً نصف الحروف (سأ.. سأزوج.. الور.. ورد كثير في الحقل والدّ.. النّخان أيضاً).

صرخت العجوز وهي تقف بصعوبة تنفض عن فستانها غبار الورق: (أحمو.. إلحق إلى الطاحون واجلب كيساً من الخبز).

الحمار يضع رأسه على نافذته يتطلع إلى صاحبه يعيون مفترحة بعد وجبة دسمة من طعامه المخصص. شدّ ثانية من حجرته، وهذه المرة أرخى حميد ثقله عليه والبيوت تمشي إلى الوراء وفي كل حجرة من تلك البيوت الصغيرة تجلس فتاة.. هذا بيت بسيمة لكن وجهها منتفخ محمّر زيادة عن الحد.. ونائلة جارتها بدنية تتحرك بصعوبة وهو إلى تلك اللحظة لم ينس كيف تدحرجت على الطريق الترابي المنحدر.. أما فريزة لها رائحة ثقيلة مزعجة رغم شعرها الطويل الساحر والعيون الخضراء الزبّيعية. استحضر جميع الفتيات محاولاً أن يرشّ على كل واحدة زيادة على جمالها.. جعل كل واحدة منهن تبتسم أو تنظر إليه بجاذبية. فلم يفلح كلّهن كأخوات لا يحركن به أي شعور، لا.. وفوق هذا كلّه لا يردنّ عليه السلام.

وقبل أن يصبح النيك ويوقظ كلَّ النجاجات. نهض حميد من فراشه، قضم رغيماً معمساً بزيت الزيتون وعند الفجر قبل أن تخرج الشمس من سباتها القصير خلف الجبل العماق.. كان بين شجر الورد بقصه بالمقص ويرتبه فوق ساعده بشكل منظم ثم يربط بشريط، كل مجموعة على حده. ارتفع سعر الوردة هذا العام. وهو يرش السوق بالمياه كان يفكر متى سيأتي الوقت الذي سيأخذ منها، ويؤف بها عروسه.. سينثر على سرير العرس ورداً بعدد النجوم. أقبلت فتيات المدينة إلى مخيلته، عددهن كثير.. مشيتهن.. نظافتهن. غدا ستكون النقلة الأخيرة، أمثلاً صندوقه بالنقود، عليه أن يبيع عدة مسح الأذنبة التي يستخدمها لتلميع الأذنبة شتاءً ولكنه سينتظف آخر حذاء له قبل أن يقوم بذلك.

كثيراً ما كان يستلقي ووجهه نحو الشمس المختبئة خلف ورق شجرة مثاملاً في وجهه أهل قريته، رؤوس كثيرة في الحافلة الضيقة متعركة، مرتصة كحبات البطيخ، ينظر إليهم وهم يحملون به ضاحكين كالمجانين لا يكفون عن طرح الأسئلة، والسائق الأبله الطيب الذي كثيراً ما كان يسامحه في دفع الإجرة.

خرج من محل الزهور، وضع الأوراق النقدية القليلة في جيبه، دخل في محل آخر، قص شعره وأزال شعرات ذقنه المعتكلة، ركب في سيارة واختار مقعداً قرب فتاة متوسطة العمر.. السيارة تهتز وفي كل هزة كان يضرب زنده بيدها متعمداً وعندما لم تحرك ساكناً وضع يده فوق يدها بعد تردد. وضعت عينها في عينيه ناظرة إليه باحتقار، سحب يده وهمس (آ... آ... آسف) لم ترد زلت برشاقة قلح بها.. سيكلما ويطلب منها الارتباط.. سيبيع حماره وأرضه ويستقر في المدينة.. في كل خطوة يخطوها بتردد يفكر كيف سيرضيها وفي النهاية تقدم بثقة حتى صار بمحاذاتها وأقع نفسه جازماً بأنها ستطير فرحاً. سلم عليها فلم ترد.. ابتسم لها حتى وضع نفسه قبالتها. وعندما زعقت به قال لها: (آ... آسف لما فعلته بالسيارة)

(وأنا سامحتك أيها الأبله).

وقف في مكانه.. صورتها تختفي. حتى انعكفت في إحدى الزقاقات.. فرك عينيه بأصابعه وحملت الدموع في طريقها بعض الغبار والدخان.

صور الفتيات من جوانبه تختفي بلحظة، بنات بلا مشاعر.. صور تنطير مع نسائم بداية الشتاء. وفكر أيضاً ودائماً في سر الرغوض الخارج من صمتهن، عيونهن.. شفاهن كلهن هكذا قاسيات؟ معه حرفة الفلاحة وحرفة مسح الأذنبة، لديه المال، إذن؟ مشى في طريقه نحو الكاراج. الصورة تبدو ضبابية، عليه أن يسأل عن طبيب بارع في وصف العدسات اللاصقة قبل أن يذهب بصره، هذه وصية أمه.

٧٩ - M J D a t

قصة: منير الرفاعي

-1-

حُب...؟

كانت تحبه جداً وتعني له الشيء الكثير، وهو في فترة شبابه.
ذات مساء، لما خرج الجميع إلأهما، حدثها في أمر الزواج. فكرت قليلاً، طلبت إليه أن يرجعه
حتى يتم دراسته الجامعية.
عندما بدأ يتململ ويقطب حاجبيه، ابتسمت بخنان، لملمت بكفها حمرة وجنتيه، أخنته في
حضنها قائلة: أريد مصلحتك يا حبيبي... ألسنت أمك؟.

-2-

عبد الودود هاديء وحنون.
هذا اليوم بدا عدوانياً، حتى إن أحداً لم يجرؤ أن يسأله. عند نهاية الدوام اليومي، اقتربت منه
بحذر، ابتسم قليلاً. خلث أنه كان ينتظرنى عندما بادرنى التحية.. قائلاً:
"ليلة البارحة نمت بعمق.. لم أحلم".

-3-

في العام الماضي رأيت جميع أهل البلدة يحجّون إلى منزل رئيس البلدية يعزّونه بوفاة والدته.
والد رئيس البلدية، رأيتُه مساء هذا اليوم يتحسّر على زوجته المتوفاة، جالساً على حجر قرب
باب داره، بمفرده، ففي الصباح كان ولده الوحيد قد مات.

-4-

كان خطيب الجامع يتكلّم بحماس عن حقّ النساء على الرجال.
أسرع أحدهم ونزع سلك مكبر الصوت، بينما انتظر الباقرن نهاية الخطبة ليتأكّدوا أنّ سدة
النساء كانت فارغة.

عندما حدثني أبو يسار والد صديقي - بذلك، وبُخْتُ نفسي كثيراً لأني هذه المرة أيضاً... كنت
نائماً.

-5-

يبدو صغيراً دوماً هذا الشخص كلما سمعته يدُعي
-جازماً- أن الدراسات العلمية أفضل من الأدبية، لأنَّ هذه الأخيرة تحتاج إلى الحفظ فقط،
بينما تلك تتطلب عقلاً، وفهماً

أظنني اغتصبت نشوته تلك عندما سألته:

- ماذا حدث في العام 1948؟

- إنه عام النكبة

- وفي العام 1956؟

- العدوان الثلاثي على مصر.

- عظيم، الآن، هل يمكن لعقلك أن يربط بين هذين التاريخين؟

تركته في الغرفة وحيداً.

-6-

حتى ليالي كانون لم أكن أعرفها، هكذا كانت تقول أُمي.

في ليلة صيفيّة، والليّلة التي سيقفها أيضاً، ارتجفتُ حتى الصباح.

زرث الطيب - صديقي - صفعني، قال:

"عَدَّ (إليها)".

-7-

استردَّ نظراته المورّعة في وجوه الجالسين، وحطَّ بها على ساعته. كانت تزيد قليلاً على العاشرة
والنصف. أحسَّ أمراً. وكمن سمع صفارة إنذار، اختطف أوراقه على عجل ناسياً أن يرتشف بقايا
القهوة التي انتظرت طويلاً، أحدث كرسيه صريراً إلّا أنَّ أحداً لم ينتبه فلكل شائٍ يغنيه
لحظات وجد نفسه أمام لوحة الإعلانات. دقَّق، دُهل، تَمَّت بكلمات، خشي أنَّ أحداً سمعه،
التفت يمنة، دُهل ثانية. لم يعرفها.

أشارت بسبابتها البيضاء: "هل هذه .. التاسعة؟؟" صمت قليلاً، ضحك.. ضحك.

أدرك كلَّ منهما أنه قد فات موعد الامتحان

-8-

مذ كنت صغيراً وأنا أحب الأستاذ عبد العليم، وكنت أراه دوماً يتصدَّر المجالس.

شيئاً فشيئاً أخذت السنون تزيجه باتجاه الباب. مؤخراً سمعته يقول: "صار يتوجَّب على الواحد
مثلاً أن يقدم شرحاً لمقاصده قبل أن يتكلَّم، ثمَّ يشرح هذا الشرح".

قاطعه أحدهم من هناك، من الداخل:

قراءات ... قراءات ... قراءات



مثلاً لا يختلف الفئان هو أن الصليبة النقيضة للصفة لا تتحدد في موضوع محض أو اتجاه محدد، أو زمان متفق، أو مكان متفق؛ وإنما هي أولئك كله، فقراءة قصة قصيرة ما قد تكون أحدى في صورة ما إذا قرئت جملة مثلاً فعل ذلك (زولان بارت)، مثلاً مع دراسة بالزاك (Balzac) للصفة "الرايون" حيث قرأها قراءة منطوية (1).

وما من شك في أنه ليس شمة خطاب يقول التعدد في القراءة كما يقول الخطاب السردي. ومن هذا المنطلق جاءت قراءتي لمجموعة الأديب الدكتور أحمد زياد محيك "عرشة الناسمين" (2)، حيث إنها كانت مرادفة لاحتكاكي بالأدب العربي في سورية الشقيقة ولأسما في مدينة "حلب الشهباء" التي ترمطني بها أسرة وثيقة العرى، فقد ظلت المراسلات بيني وبين أديبها تترى وتوالي لسنوات.

ولابد من التوضيح بأن الأفضية في هذا التبدول النصي لم ترد تقليدية بل ردة باهتة على غرار النصص الواقعة الجلاء، بل إنها هنا قد أدت دوراً مساعداً على جهات متعددة، فإنما لها عتقت الحكمة، وأما مملعت العناصر القصصية وفستائها، وأما جندت موافق قرأتها جلاء أو نمتت الأسلوب وأضفت عليه رونقا وإثارة...

أضف إلى ذلك أن هذه الأفضية الواردة في مجموعة (محبك)، هي بشكل أو بآخر عبارة عن مقاطع، وقد طبق بعض التارسين المنهج "المطلعي" على طائفة من النصص، هادفين من وراء ذلك إلى كشف من المعيار العام الذي يتخذ المعنى (3) وهذا مع اختلاف في الأهمية بين ناك وآخر. وتكتفي هنا بإيراد تعريف غريماس (GREMAS) له حيث يصفه بأنه: "كل مقطع سردي قادر على أن يكون وحدة حكائية مستقلة وأن تكون له غاية الخاصة به" (4).

تعريفات الفضاء (الحيز):

لقد ظهر هذا المفهوم حديثاً لبعض "المكان" أو المساحة الجغرافية بانية لبعض فترات النص ووحدهاته واشتغل بتوظيفه الحداثيون في العالم العربي ولأسما حين احتكروا بصورة مباشرة بالتفاهة الغربية حيث كثر هذا المفهوم في دراساتهم جزءاً هاماً من مراحل التحليل على مستويات الخطاب الشعري ومستويات الخطاب الزماني أو السردية جميعاً (5).

بيد أن التوصل إلى تعريف جامع مانع كما يقول الباحثون للفضاء ليس بالأمر الهين، فقد توعت هذه التعريفات بتزج المصادر وتباينها، وقد يكون من الاستراحة الفكرية والبداهة المعرفية أن يقوم أحد بحصر هذه التعريفات وإيرادها حسب الترتيب التاريخي وإن يكن معظم الذين غنوا بالفضاء لم يكتفوا أنفسهم ولو لفظة قصيرة عند التطوير له، وكان القضية مفروغ منها مفصول فيها، أما بالنسبة لنا فإننا نقصر هذا على التعريف الذي أورده الدكتور سعيد علوش حيث يقول:

1 - يستعمل مصطلح (الفضاء) في السيميائية كموضوع ثابت، ويشتمل على عناصر غير مستمرة انطلاقاً من انتشارها، لهذا جاءت معالجة تكون موضوع (الفضاء) من الوجهة الجغرافية/السيكولوجية/الموسمية/ثقافية.

2 - ويفترض (الفضاء) اعتبار كل الحواشي، في سيميائية الاهتمام بالفاعل، كمنهج، ومستهلك للفضاء.

3 - ومقابل (موضوع الفضاء) جزيء، سيميائية العالم الطبيعي لأن اكتشاف (كذا) الفضاء هو أن تكون مباشرة لهذه السيميائية.

4 - وتبحث (سيميائية الفضاء) عن التحويلات التي تعانها السيميائية الطبيعية بفعل تدخل الإنسان في إنتاج خلاصات جديدة.

5 - بالإضافة إلى مفهوم (الفضائية) والتجديد (الفضائي) تشتمل السيميائية الشريفة والخطابية (الفضاء الإبراهيمي) (6). ويلخص الأستاذ محمد المتقن تعريف الفضاء تعليفاً على ما أورده كل من علوش وغريمان وكروميس (7) بأن هذا الفضاء هو "مكان جغرافي في نفس فيزيولوجي اجتماعي ثقافي، وأنه بحركة أكثر تحديداً مكان رمزي بالمتوالي (8)".

عريشة الناسمين - والفضاء.

أوردنا هذه التعريفات لتكون بمثابة جسر يوصلنا إلى استطلاع ماورد في مجموعة (محبك) القصصية حيث إن قارئها

بالخط بدون تردد مديبهة هذه الأضحية على ذنبه وكثرة ورودها في مختلف العبارات التي يتخللها بسره.
على أن ما لابد من ملاحظته هو أن الأضحية قد تعددت أنواعها وتكررت أشكالها متأ بصير معها تحديد العدد وحصر كل
صفتها ومرصو عليها. ولكن تحديد ما في هذه المجموعة إنما قد بلباء على معطيات فرضية وجودها غير الصلحات وهي للكمال
في كل من:

الفضاء العريض	الفضاء المائي.
الفضاء المزجج	الفضاء الدائري.
الفضاء المائل	الفضاء المخضّر.
الفضاء الملون (اللونّي).	الفضاء المتحرك.
الفضاء الحزين (أو القاتم أو المبهوم).	الفضاء المغلق (أو المحدّد).
الفضاء المرح	الفضاء المبهج.
الفضاء المتوتّر	الفضاء المتشروح.

1 - الفضاء العريض

لقد خلقت المجموعة بمثابة من أضحية تمثل هذا النوع وإن لم تكن كثيرة، فإنها ترمز إلى جوانب لها علاقة بمختلف العبارات التالية:

- تتعدان على أربعة في صدر القامة.

- تنحني بنا في هليلز طويل مايلبث أن يفتح.

على فناء واسع

- حسب أن تلعب في فتاتها الواسع تحت عريشة الياسمين، وجنك ما يفتأ كل يوم يضيف إلى أحواضها زهورا

عريشة في شرفة صبيقة (250).

إنها أضحية تصبّ كلها في ساحة شاسعة تدلّ على الراحة النفسية، والاستقرار اللذيذ، فالمرء يطلب له أن يحيا في دنيا عريضة مريحة، ولذلك فإن
كل شيء لطيف مبدئ إلى الفؤوس يحمل هذه الصفة، ويقع عليه التصادم والإقبال مثل الجثة التي زعد بها المتقنون.

2 - الفضاء المزجج:

ما بين شكل في أن طبيعة البنية السردية تقتضي التنوع والتغير، وأن التطرق إلى المطابع البشرية وتناول المشاكل الاجتماعية كلها تجعل البنى
التركيبية للقصص للقصص في مجالات مختلفة، وتسعين بالوصف مقابلة تبعاً للوصف وللصورة معاً، ومن هذه المواقف والصور ما جاء يحمل في طيه
مناظر أو صفت أواحد أو أراء مزججة منها قول البيت:

- الغبار يغطي الزصيف، وأوراق صفراء تساقطت.

من شجرة نخرة -

- تحت المقعد فطة مينة

- إلى القيو المحفور في الأسفل يحمله ولداه. - مشروع قصيدة: 235.

لقد وردت هذه الأضحية في أثناء تشریح مواقف السبائية تمثلها شخصيات من ورق بلا ريب، ولكن أجاداً لا يجد دور هذه الشخصيات في مقارعة
الواقع وتمثيله، وهو ما يجعلها تنقل بثوب التكرار في هذه الأضحية ويدفعها إلى الفؤوس من رؤيتها ويرغمها على أن تنأى عن الاحتكام بها أو بصورها أو
بالوالبها أو حتى بإسرائها فهي مزججة منفردة وندمية مجموعة.

3 - الفضاء المائل:

لقد وسماه بهذا التسمية نظراً لتلازمه مع الصفة التي يحملها في دلالاته ومنأوله:

- أطير إلى فناء قدار عبراً الإيوان. - عريشة الياسمين: 12.

- والصباغير في العريشة فوقاً تحوم وتترقّق فتخلق علماً ثم تسقط على السطح.

- عريشة الياسمين: 15: 19.

- هناك صباغير وحمام كثيرة تنام على أغصان الشجرة.

- عريشة الياسمين: 44.

4 - الفضاء الملون (اللونّي):

مما هو متواتر عليه في نظرية القراءة أن الأديب يلون خطابه مثلما يفعل الرسام في لوحة بيد أن الأديب لا يرشده ولا صبيغ، وإنما له البنى

الإفريقية التي تحول الجامد إلى متحركه، الأبيض/الأسد إلى ملون فالأديب أباً كان، يوظف سروراً ملونة تصفي على خملية الأديب جميلة ورائقة، وتبعث في كل جن من أجناس هذه التركيبية رونقا جذابا وذلك ما تفتقر في صفحات "عريشة الياسمين" حيث يمكن لصف أوشان من هذه التلوينات الزائلة بنفسها، والتي تنجلي أكثر في:

- فراشة بيضاء ترف في فضاء الحقول المحصورة، تسبح في فضاء الشمس.

83. الشاعر والقراءة:

- كنتي فوق عصاة بيضاء على مهاده الناعم كالعفن أدام.

155. الضرس الثاني:

- كانه يرى قوس قزح يظلمه.

183. من سيفراً تلك الرواية:

ومن خلال هذه الأمثلة يلمح الفضاء الملون بصورة لا يغار عليها وهي ألوان أنصفت على المجموعة زيادة في التصوير، وإضافة إلى التكثير، وهذا بصرف النظر، عن الثورية التي يجتلي تحت بصمتها أو المجر الذي يقع كثيرا منها مثلما هو الشأن في:

- فراشة بيضاء المحصورة ضياء

حيث إن الفراشة هنا صورة مجازية، بيد أن الأوصاف التي ألبستها جعلتها تكاد تكون كذلك، فهي في جفنها ورشقتها وجمالها وهيفتها وطلق محياها لا تختلف كثيراً عن فراشة تهب الألفدة إلى رؤيتها والتفتع بمنظرها وهي تنهّدي في الحقول الزاهرة أيام الربيع. وما كان لأحد أن يشغل نفسه بالنظر إليها معجبا بها لولا مايلعبها من مزايا لونية وطلية.

5 - الفضاء الحزين (القائم / المهموم):

قد قبلنا هذه الأنصبة من عبارات الناصن التي وطلها مراعاة لموقف تكثر الألم والحزن، وتبعث في الحنايا لوعة وهماً تمثل أولئك جميعاً على نحو ما يتجلى في القائمة التالية:

- داخل فضاء الجدران الحزينة تنور المروحة بيضاء وهي تنزّ.

89. الشاعر والقراءة:

- قلبى حجر.

96. الهرب من الحب:

- يرجع إلى البيت خائبا.

172. الفرصة الأخيرة:

- يخرج إلى شرفة تحتويه ظلمة قاسية.

232. مشروع قصيدة:

- في الدور السابع. البنت تمضي إلى غرفة أبيها...

236. مشروع قصيدة:

- الصغور هامد فوق قضيب صغير.

249. عريشة في شرفة مدينة:

- شحوب آخر النهار يملأ السحاب كابة والعمازات تلقي ظلالها الثقيلة على الشارع.

المقالة الجديدة: 194

- وغيمات باهتة متناثرة، تهيم في السماء تائهة، تغطي الشمس فتحببها.

237. لا أعرف:

من الرواية الأولى نلاحظ أن هذا الصنف من الأنصبة قد أنشأ قائمة طويلة مع اعترافنا بتقليص بعضها ونحن نقوم بالجدول إتبا سبها وإتبا عدداً، فهي أنصبة شملت: ظلمة القصور مما يؤكد حقيقة لا تجوز وهي أن الأديب قد شَرَحَ اليوم الإنسانية وعز عليها يسوق من خلال توطئة لهذه البنية التركيبية التي تصب فيما يطلق عليه "الفضاء المهموم" والمنة في كثرة ورود هذه البنية القائمة أمر طبيعي جداً، لأن الأديب تعبير عن الألم الآخر معاً، وأن الأديب لا يهين بأحاسيسه وجراحه مع مايلعبها؛ إلا أن يكون لا غيا أو إلهيا كما هو في تعذهب الحياتي... إن كل فضاء في هذه القائمة يحلن في كنفه وكماء من الألم، وأكثرنا من المتاعب التي يراجها المرء منذ يبدأ في العي إلى أن يلمط الفلمية الأخيرة! الم يصبح أبو العلاء المعري منذ قرون (الخليفة).

جذب إلى من راعب في ازدياد(9)

تعب كلها الحياة فما أع

6 - الفضاء المرح:

إننا كانت الأنصبة السالبة شراً وهماً وعتاً، فإن أنصبة هذا القسم تتنقذ معها أحياناً وعودياً، فهي تمثل المرح، والستاء، والبسمة، والألم، والمساعدة، ولم جذاً. وقد جاءت مثلكة عبر وضع قصص وطلها للناصن في مراحس كثيرة ليلفي بها عي الحز أريجاً، وعلى التصوير أليها؛ وهو قد كَرَعَ فيها مابين الصغير عن موقف الحب الشائخ؛ وما بين الأوصاف الشاحر لأهوان العريشة، ولأعسان الزهور والشجر، ومابين الوقوف عند زهورات النحل والياسمين، ومابين الانجذاب نحو جمال المرأة ولورن شكلها اللطاف، وما بين الإشارة إلى العايات الكهيجة، والجدول العاية والزرقافة، ولم جذاً... وتحسب أن تلك تمثله هذه الأنصبة.

- زهورات الفل تنشتر بين الوريقات كالتجم، وزهورات الحناء يتراص بعضها قرب بعض

أ-م خالد...والكلاري: 56.

- خرج من الباب الضيق إلى الشرفة الواسعة:

- أحسن كنه طائر يخلق في غابة بعيدة، تحمله سمات ناعمة، فتَهْتَرُ الأغصان، وتتمايل الأوراق، وتغرد الجداول.
- مشروح قصيدة: 221.
- تنظر على الكون والحياة والعلم
- تصب الماء حول الجذع بلطف، التراب المتشقق يشرب الماء... نُزَّاتِه العطشى توسوس وهي تتشرب الماء.
- مشروح قصيدة: 236.
- عريشة... في شرفة صليقة: 251
- نظري إلى هذا القصن الناحل في شجرة الياسمين، لقد تفتحت فيه زهرة.
- عريشة... في شرفة صليقة: 253

7 - الغناء الضوئي:

- وقد فرضت حضوره على الإبداعية وتركيبية وردت في مجموعة "عريشة الياسمين" وهذه الأضواء حان لم تكن عديدة كسابقتها أو لاحقها فهي مع ذلك تكثف عن توطئتها في هذا الأمل، حيث يمثل حضورها إضاءة لدروب مدلهمة، وهذا لسبل ملهجة؛ وهي تكاد تنلخص في لون واحد فحسب؛ هو هذه الشمس المشيئة على تكون:
- كشمس محتجة وراء غمام مثلي... للتحجج... وزجاجة العطر: 210
- رأى السماء والغيوم المذهبة بشمس الصباح
- ملأت أشعتها الأسطح، تفتحت في العبارات أمامه وحوله نوافذ كثيرة.
- مشروح قصيدة: 221
- مشروح قصيدة: 222
- وما يحذر تكره هو أن هذا الغناء كان نابراً وذلك لأن الغناء أبعد خصوصاً يُعَمَّرُ عن المدينة التي تطل عنوة للأمل والأصباح والكواكب والنجوم ولا يحسن بآقها الجنى، لأن المسابيح الكهربائية قد حجبت هذه الألوان وضعت عليها.

8 - الغناء المائي:

- الماء وما أروع ما الماء؟ هو عنصر الحياة وسر وجودها وعلة استمرارها (وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ) (11)، بل هو السبيل إلى الخلق البشري وكل المخلوقات الأخرى. (وَالنَّظِيرُ الْإِنْسَانُ مِنْ حَلَلٍ... خَلَقَ مِنْ مَاءٍ دَافِقٍ يُخْرَجُ مِنْ بَيْنِ الصَّلْبِ وَالتَّرَائِبِ) (12)، (كَمْ يَكُ لَغُفَةٍ مِنْ مَتْنٍ تَتَنَسَّى ثُمَّ كَانَ عِلْقَةً فَخُلِقَ فَسَوَّى فُجِئِلَ مَتْنُهُ الزَّوْجِينَ النُّكْرَ وَالْأُنثَى) (13).
- ومن هذا كل إيراد هذه الأضواء في صور مختلفة تعددت ملهجها وتلذذت أشكالها:
- أرى سناء عند حافة البركة
- عريشة الياسمين: 12
- البركة بيني وبين سناء
- عريشة الياسمين: 14
- رفرقة الماء المتكافئ من النافورة وهو يتسلط على صفحة الماء في البركة.
- عريشة الياسمين: 24
- تتنقل البركة - بدية: 39
- يحومان حول البركة
- بدية: 46
- تتوسطها بركة فيها نافورة
- لمْ خالدا... والكفاري: 51
- أمام البركة تتوقف لنرى إلى الماء المتكافئ من النافورة.
- لمْ خالدا... والكفاري: 54
- كلما ألقى به في بئر.
- أفراح إذ تجمي: 76
- النافورة الصناعية الأرقاء الصغيرة ما تلقأ تنور:
- المقابلة الجديدة: 192
- تنفعها مضخة في أسفل الحوض الزجاجي.
- المقابلة الجديدة: 192
- تدفع الماء المحتود داخل الحوض.
- المقابلة الجديدة: 192
- تغد قبائله أمام الحوض.
- المقابلة الجديدة: 192
- التلحج ينهمر غزيراً...
- التلحج... وزجاجة العطر: 206
- الناس يترافضون تحت الثلج المنهمر
- التلحج... وزجاجة العطر: 209
- تترامق ندف الثلج على لقاعته على كتفيه.
- التلحج... وزجاجة العطر: 209
- يرى نافورة الماء والزئذ يطير منها

- مشروح قصيدة: 239
- يبدو من الرحلة الأولى أن سرور الماء قد تعددت، وهذا يدل على روعة الأسلوب وعلى هيام الشاعر بكل ما يمت بصلة إلى الحلق الثلاثي للماء؛ وهي سمة من سمات معظم الفلكيين ومنهم المبدعون الذين يهيمون بسبابة في وادي الماء، ويظهرون شوقاً إلى رؤيته والاستمتاع بغريبه، والتلذذ بانسيابه.

بمجرد بلّسبح أن فضاء "البركة" كان هو الأكثر حضوراً بوردوه سبع مرات، فالهاء بخمس مرات، والروض بخمس مرات أيضاً، ثم الثلج بثلاث مرات، وأخيراً الروض بثلاث مرات، والبنر بمرة واحدة، والأوداد بمرة واحدة كذلك.

إن الإحاح على فضاء البركة في المجموعة يكشف عن الجاذب قوي نحو المعالم الحضارية التي تقيّد الدائرة، وتنتشر الثقافة الفنية، والجمالية في التصور والدائق بعمق، فقد خلّدت "البركة المتوكل" بما أفضى الجحزي إيجاباً وإحساساً ليس بها بحسب ولكن بمن يتجها ويسبح فيها:

يفلّج رأى البركة الصفاء زوّجها
والإصبات إذا لاحت مغايها (14).

فالبركة من هذا المنظور بما تشتمل عليه من فضاء فيض هي سرّ كل ما يوجد حولها من منظر فضاء تدرّس الظلال. وهذه البركة تشعل فضاءاً معيّناً محدداً لكافة مكرر يصنع البركة في المجموعة كدلالة المعنى... وهذه البركة سران لم تعرف عنها ما عرفنا عن بركة المتوكل للجحزي. فإذن نعتقد أنها تشتمل مساحة تكبر أو تصغر، تمول أو تقصر، لكنها في الحالات كلها تعلم الماء فتتعلل به المكان، وتخلّف الجو بالشيء عليه يفلّج في سائر الأضدية الأخرى.

9 - الغضاء الدائري:

وقد لوحظ هذا الغضاء في أثناء ورود الباني التركيبية لتجلية بعض الأحداث، أو الإحاح على بعض الواقع التي تتلوها فضاء ما من المجموعة وهذا الغضاء حكماً يفهم منه يدور حول الألفاظ والعبارات، ويقلّها من جوانبها المختلفة ليغير بذلك موقفاً لما يندرج تحته من حكماء والأضدية هذه هي:

- شمس أنفالتا والقرم أمّ غيتا.
- تلفت حول المبني، دنور في المنطقت.
- ويتقاطر الموقظون على مكتبه.
- في أسواق المدينة.... في المطعم.... تحلقوا حول المائدة.

- مشروع قصيدة: 231.

من خلال استنباط هذه الأمثلة لاحظنا أن الغضاء الدائري قد شمل بسلطانه وهيئته كلّ ما صادفه في طريقه:

10 - الغضاء المختصر:

خلق الله هذا الكون جميلاً بما أنشأه فيه من جبال وأسيات، ومن رواب مخلوقات أبت أكلها ضعفاً؛ فإن لم يصبها وابل قطرة، ومن حقول مائي بالمزروعات والحيات، ومن بسكين مثقلة شجراتها بالثمرات، ومن بحار وأهوار وسومات.

هي عوالم جميلة إذاً، فإن الألباب ينتج الألفة، وتنتج الحسنة... لكن أجمل ما في هذا الكون منظر هو هذا الإحساس الذي يفكّر أضدية كثيرة من الأرض مثقلاً في الأشجار والأزهار والنباتات، وطمّ جزاً. ومن الطبيعي أن تشتمل لأبي كثيرة في عقد هذه المجموعة تزيّن جيد كثير من القصص من ذلك:

- تحت عريشة الياسمين
- أشجار وعرائس وزروع.
- تمضي تحت عرائش الثمرة بأوراقها الخضراء الزاهية.

- أمّ خالد... والكافري: 53.

- وهي ترش الماء على أصيص زهر، ثم تحو على زهره.

- مشروع قصيدة: 222.

من القراءات الأولى لأضدية هذا القسم نستنتج أنها انحصرت في كلّ من الحديقة، وعريشة الياسمين، وللشجرة شجرة الثوت، والزروع، والأوراق، والأزهار.

وهذه الباني الإفرادية التي تشعل حيزاً قد أضفت على القصص رونقاً وبلغتها بملامح اللون والتشويق مما يجعل المتلقي يقف عاجزاً حزيناً إذاها تشد إليها ولغة جامعة أن أن يفسرها أو يفسره أو حتى كرهه لا فرق لأن الجمال لا تفر منه إلا للقصص المربوبة، ولا تمنحه إلا الألفاظ المكيّلة، ولا شيئاً ما تعلّق منها بالأحساسات ومنظر الطبيعة، بشكل عام.

11 - الغضاء المتحرك:

عندما يكون القصص يخطّ بيمينه ما تجرد به في بحثه، وتتمكّله مخيّته، يكون يسبح في متاهات متخيّلة، فهو أحياناً هادئ دافئ مثل الجبل، وأحياناً يكون ثائراً مغتاضاً، أو متحركاً دائماً لا يوفقه تيّز الشلال، ولا يبرعه هيجان البحر، ولا يبرعه حيرت العواصف وهي تنزع النخيل من جذوعها، وتقلع الأشجار من أصولها... إنه يحسن في حياته أن الحركة لأبد منها، وللشلال لا محيص عنه فيلعبون أولئك كله على نلجاة حيث تلرز باني تركيبية وفردية، وبني سملحة وعينية جميعاً تنحصر ضمن عبارة متحركة، أو فضاء متحرك، وقد تعدّد ذلك في المجموعة بسبب تسارع الأحداث، وتحرك الشخصيات الدائري، والتجاء القصص إلى توظيف نماذج من الشخصية الدائرية:

- لاحت الخطا في الطريق
- أجد الطريق طويلة هذه المرة
- من الطرف الآخر للشارع.
- ألت تسافر كل يوم إلى القرية.
- أسرع إلى مكتبه بعد وراء طولته مثل تلميذ
- حتى يبلغ الشارع، فيبذل في الزحام
- وهو ماش على الرصيف، يهبط بقطع الشارع.
- يضي عبر الشارع... وهو على الرصيف تصيبه قرة.

- مشروع قصيدة: 229.

- يمشي إلى غرفته
- في الطريق إلى البيت
- يسرع إلى المسجد
- في طريق العودة إلى البيت
- أدخل باب الحديقة
- عبّاراً المطبخ إلى الشرفة الصغيرة

هكذا تبدو هذه الأضوية كثيرة العدد، متداينة المعاني؛ وهي قد وضعت معلّم صفحات المجموعة، وسجلت حضورها عن هذه القصص بشكل جلي وبالنظر إلى هذه الكثرة، فإننا سنقتصر على شرح بعض الأضوية فقط؛ وذلك حتى لا يستأثر هذا القسم بالكثير فسط من الدراسة؛ مع ملاحظة أن هذا القضاء قد جاء حول:

- الدار / البيت / الغرفة:
- 10 مرات:
- الطريق:
- 8مرات.
- الشوارع:
- 04 مرات.
- الياق:
- 03مرات.
- الرصيف:
- 3مرات.
- الشرفة:
- 02مرات.
- المطبخ:
- 02مرات.
- الدفّان:
- 02مرات.
- المسجد:
- 01 مرة واحدة.

ونجلى من المنهج الإحصائي أن التّبة التي ذكرت أكثر من غيرها هي الدار، تليها الطريق، فالشارع، ثم تأتي الأضوية الأخرى بعد أقل، وهذا يشي بأنّ القصص قد وُجّه اهتمامه إلى الاستقرار، والرّغبة في الانتماء، والشعور بالحنين إلى الألفة والأمان، فالجوان مسكنه المأوى؛ لكنه يبحث عن حجر أو عرين... والطريق مأواها الشجر وشعاف العمارات والممر لكنها تبقى أعشاشها وتبقي مضاجعها، فما بُلّا بالإنسان الذي من أعز صفاته الأمان، ومن خصائصه المشي، والجمع، والأزواج، فهو "مدني بالمعنى"، وهو "اجتماعي" ثم "الطريق" التي لا معنى عنها لكن ما من متعلّق، وحتى وإن لم تكن موجودة فإنّه يهتفها تزيّناً وتبليلاً وتبليجا لتيسير الحضر فيها، أو سمرها بدلتته أو سترتها. فالطريق هي مئة الحضارة وأحدى ركائزها. ونحن نبلغ القنن قضاء "أشهر" كان ذلك في الواقع امتداداً للطريق التي لا يكتمل جمالها ولا تتجلى صورتها من الوجهة الحضارية إلا بإضافة الشوارع والأرصفة إليها... ثم تأتي الأضوية الأخرى بعد أقل، لكنها تدعّر معلّم المدينة وبهجتها، فهناك الأرباب، والشرفات، والتكاكين، والمسجد (مبعدة الممر) الذي يعطي على كلّ المآليات، ويعطي على كلّ مآع الحياة للفتيا، فهو يقف وحده إزاء مجموع العوامل التي تلمح إلى التأويل منه أو مآرعه فيزيمها بما يبعثه في الكون من أمل، وبما يشعّر من تسامح وتعلّيف، فالمسجد؛ وبلطه رحمة، ومن قبله للمدينة والراحة النفسية... فهو وحيد ولكنه أقوى تكيّف وأعلم شأن من كلّ الأضوية الأخرى، لأنّ الحزرة بقيمة الشيء وأهميته، لا بسخامته أو كثرته...

- وافق أبي على مدّ أعصاب الياسمين إلى داركم
لقد لمعت هذه العبارة بأضوية جميلة لها أثرها الكبير على نفسية المثلي مثلما نجلى في المخططة التالية:

الأب

مركز السلطة / منبع القرار / المزة السيد الأمر...

لكن هذا الأب، وعلى الرغم ممّا يتّبع به من سلطات واسعة فإنّه لا يندازل عن حكمه المطلق ليسمح بتسرّب البواء كي تزهى علاقة الجوار، وتتمر أسرة المحبة بينه وبين أسرته على رأسها حرمه التي جلست إليه في لوب قشيب شفاف وهي تعازله بالظلمات؛ وتبادلته الهمس بالانتماءات. لذلك يذعن الأب فيعدّ زوجه بأنه سيمدّ أعصاب الياسمين إلى دار الجيران حيث تقيم سناء؛ إنّ مدّ هذه الشجرة إلى الدار الأخرى؛ بل شجرة الياسمين بصورة أروع برز إلى الثرائ الذي سيحدث مستقبلاً بين حبيبين شابين، تعمره علاقة مثلية وتعلّقه عاشقة سائلة تغدو بذلك هذه الأضوية كلها في خدمة هذا الحب، وتظهر من كلّ الأرجاء كندوب في حقّ القضية، وتلاشي في بوقته وربحيات المتباينة وهذا من شأنه أن يقبّ المعادلة ويغيّر مجرى طبيعة الأضوية مثلما نفصّر في المخططة التالية عكس ما رأينا في المتابعة:

داركم

الياسمين

مدّ أعصاب

رضا الأب

ففي موقفة الأب حيّ لكلّ الإشكالات، وتيسير لمسبل العلاقات، وإزالة لأكام الجليد التي كتبت قابلة للذواء، والتأكل بمجرد تلمع من الأب، أو تجهّم في وجهه لوجه ليتمّ التشرّ المستعير فيتمدّ أثره إلى جيرانه أنفسهم عوضاً عن أعصاب الياسمين؛ وهذه الأضوية أخيراً تحمل معاني القبح الإنسانية لما أشتملت عليه من أسباب ذلك.

12 - القضاء المتعلق (أو المحكّد):

لقد ورد هذا القضاء من خلال صفحات المجموعة القصصية في أكثر من موضع، وهذا بدوره بسبب التنوع في الخطاب، والتكرار على أماكن كتبت مسرحاً لأحداث القصص، فهناك التوتّر، والمعرف، والتوقّذ، والتكاكين، والمقاهي، والأرصفة، والمطراف، والشوارع، والجماعات، والحدائق والأرباب، وهي أضوية تساعد كثيراً على بلورة المشاهد القصصية، وعلى الإفراغ الضمنيّ بالتكرار على المدينة، وإبراز المقومات الحضورية كما أندرد إلى ذلك كم مرّة.

كيف لي أن أراك 6.5/4.

- عريشة الياسمين: 21.

- عريشة الياسمين: 21.

- خذنا في الرّفت الثالث في الخزانة وراء سريرك

- أدخل فيها غرفة سناء

- سائوس عطرط الطرف السريير، وعلى حافة الزفت الثاني.

- عريشة الياسمين: 22.

- ذاب إلى فراش، وضع رأسك على الوسادة، ستراه يطلّ عليك من الطافة

- عريشة الياسمين: 25.

- كان في الطافة يمامة، ترقد في عشاها فوق البيض

- عريشة الياسمين: 26.

- بدومة: 32.

- أسي تقبني في خزانها مقاح قدار

- بدومة: 43.

- بدومة: 45.

- أمضي إلى فراشي داخل الحجره

- بدومة: 45.

- بدومة في غرقها المقلّة على الرقاق، تنقلب في فراشها.

- لا يعرف سوى الذئبان والمغربي.

- مناضد صغيرة موزّعة في الأركان.

- في الجدران خزائن خشبية

- تقف إلى جانب الرصيف

- ينظر فضاء فلكس

وقلما كان البان في الفضاء المتحرك (المتنقل) فإن هذا القسم أيضا سجل حضورا مكثفا وكاد يهيم على المجموعة القصصية من أول سطر إلى آخره، فبر أكثر عدد من حيث العد الإحصائي؛ لأن الفضاء المتحرك ورد ثلاثا وثلاثين مرّة في حين ارتفع رقم هذا الفضاء هذا أربعين مرّة، وقد

تشكّلت أنواع هذا الفضاء وتداخلت في بعضها مما يساعد القارئ على صليّة اختزال وإدماج حسب البنى التي تمكّنت فيها تصاعدياً:

- هيت (الدار/ المنزل): 9 مرات.

- الشارع (الزقاق/ الزاوية (الزكن): 8 مرات.

- الحرفة (الحجرة): 5 مرات.

- الرصيف: 5 مرات.

- المنضدة (الطاولة/ المائدة): 5 مرات.

- فتافذ/ الطافة: 3 مرات.

- حفرة: 3 مرات.

- فراش: 3 مرات.

- السريير: 3 مرات.

- الطريق: 2 مرّات.

- السوق: 2 مرّات.

- فضاء: 2 مرّات.

- الحمام: 2 مرّات.

ث: الوسادة، والعتن، والحنيقة، والمغربي: (مرة واحدة).

إن إحصاء هذا النوع من الأفضية يتيح لنا الدّلو أكثر من كثافة الاستعمال في الأسلوب، ويكشف لنا عن استعمالنا للفضاء بما أكّدها في الأفضية السابقة من مجال النص إلى الاستقراء والملمّية في الحياء، وذلك لا ينبغي له إلا أن ملك الدّلو أو البيت، فإذا تمّ ذلك استطاع أن يضمن الاستقرار، ويحقّق أملاً طامحاً أودع منذ تقنعه من هذه الرّغبة فيتوقّ حينئذٍ إلى الفضاء الخارجي، ويكوّن أول ما يصله به هو الشارع أو الزقاق؛ ولذلك كانت هيتية من حيث التّكرار في المرتبة الثانية، تأتي الأفضية الأخرى بمعالجة تفصيلية لمعطيات الفضاء الآخر، حيث تواردت تفرّج في شكل مقادير؛ وحين نمنع النظر فيها نجزم بأنها إحصائية للأساس وتنتج لنا، بدءاً من المعرفة، ومروراً على التّفادّة، والخزانة، والفراش، والسريير، والوسادة، وانتهاء بالمطريق والسوق؛ كلها تكتّز محوري تركيب واستبدال معاً لتكامل وينضجون، ولكن، المنصر القليل على هذه الإشارات ونلنّ الأمر شيء معلق من غير توضيح؛ إننا نعتقد أن الحديث مثير حبهما، والأمر ما يفنا مضيقاً وهو ما يشقّ لنا في تدارك بعض الأفضية المذكورة بشيء من التعميط والتحليل المركّز أكثر على التحليل والتفسير النفسي؛ علماً بأنّ وفقتنا نستقصر على استعفاء لبعض الأمثلة من هذا النوع فحسب:

- بدومة في غرقها المقلّة على الرقاق؛ تنقلب في فراشها:

جاء الفضاء هنا ليُعرّج عن سمة جمالية تركت العنان للخيال مرتكباً بتصوّر نتائجها بدون حدود، فالذي يحرك هذا الفضاء فتاة لفتة الشباب، فتارة الأثورة، ملقّدة الشّرة، وقد تجرّدت من ملابسها إلا:

ليسة المتفعل، ثمّ تمدّدت على سربور الذي يرمي أفكار تقضي إلى خيالات عديدة ذلك أن الفضاء قد اختلّ لها سمة قصصية هي القلب في الفراش؛ والقلب غير المتحدّ، لأنه فيه يكون ليكها في اللعب الأفع عن علة ما تتسبّب فيه، فقد قلبت المرأة في فراشه بصورة تسرع في الملاحظة لأن فؤاده معلى صيد، أو لأن مصدره ضيق حرج كأنما يصعد في السماء، أو لأن دهايرين الدهر، وقطاطره قد عشتت في ولجها، أو لأن أوجاع الماضي وتعبات الحاضر قد تراكمت على فكره، وثقلته معاً، ولم يلف نجاة، أو يعثر على مخرج يخلصه وينقّده... بيد أن من يتأمل قلب بدومة على الفراش لا يلمّح به رغبة التحليل كلّ هذا التطويج؛ بل إنه يتسرّع عن حالة وحيدة هي ميثاق الشباب، وتنفق التّزوّ، ومطروح كاس الاشتياق وانفجار مخزون المعلّقة، وتناد أنون المتنبية.

13 - الفضاء المهيمن:

لقد دعانا إلى تخصيص هذا القسم لما أطلقنا عليه الفضاء المهيمن ما استعجناه من قراءتنا لمجموعة القصصية؛ حيث إن هناك عراير وظلّ عير السطور تتمدّد ثبات فيها أن تكون مهيمنة على شخصية القصة ممّا جعل عدوى هذا الجيل أو الإيهام أو التّقييم تنقلّ إلى المتلقّي. وواضح أن العرض منظر في الخطاب الأدبي شعري، ومزيج فيه، فيدوره يقود الفنّ مدبّر أو فكرياً، على أنه لا يفهم من هذا التّوضيح أن معنى أفضية هذا القسم تتكلم على المتلقّي، بل أن التصوّر القصصي هو الذي ينشد ذلك، وإنه في نهاية الأمر فضاء يطمع المهيمن، ويخلط عليه الأرواق ذلك الإغراق في القصص، فيهر فضاء بلا حدود، وتعبير بلا قيود... إنه بحر بلا شواطئ، ونهر بلا ضفاف ممّا قد يتسّمح أكثر في إيرادنا ثلاثة نماذج لهذا الصّنف من الأفضية:

- بدومة: 34.

- أري بهوا معصاً ونرجاً ولا أعرف تكوينها الداخلي

- ومن دونك الوديان السحيقة الممتدة

- لو أنّا كنا هناك في الغاب السحيق

ومن القراءة الأولى لأمية هذا النوع نستنتج أنها جميعاً قد وصلت للثلاثة على تعميق الحدث وتغييره في عالم لا حدود له كما تملكه العبارة الأولى؛ أما الجوفان البقيتان فنقرؤهما حسب القارئ الثاني:

- ومن دونك الوديان السحيقة الممتدة:

إنّ الأودية، هي أبدأ مجتمعات مياه، وهي أيضاً وسيلة لتوليد الطاقة الكهربائية، وسبيل إلى تطهير الجو، وهدية القسم، وغصب الأراضي المجاورة لمصافيه، وهي فوق ذلك زاد عظيم لمدّ الشهود بالمياه التي تتم تصافيتها وتطهيرها قبل وصولها إلى الوري كهم. وقد يكون هذا أحد الأسباب التي جعلت الشعراء والمفكرين يتعزّون بل ويتعزّون يوسف الزيدان والحديث عنها بلذة ورعب حتى إنهم شبهوا كرم الممنوح بالخير النياض. على نحو ما ورد في شعر الأديبة الأدباني في مدح النعمان بن الملحد حيث قال:

فما الفرات إذا هبّ الرياح له

يمدّ كلّ وادٍ مزارع لجب

يؤمّا بأجود مئة سنّب نفلّة

ورسفت حمودة الأفضلية (أو: فزون الغراسلية)، الوادي فتلت:

سقاء مضاعف الفيث العسيم

خلوّ المُرَضعات، على العظيم

أكّد من العناية للشيم

فتلنّس جانب البقّة التظيم(16).

تروع خصاة حالية العذاري

فالرادي عادة يحمل أسراراً رهيبة في خريف مياهه، وفي هدير شلاله، وفي جريانه الدافق، وفي صمته وصوته. إنه أبدأ متحرّك، متحدّ كلّ من يحاول الوقوف في طريقه، أو يحول دون جولته وصوته. وإذا فأي أمل يتحقّق ومن دونه ديان سحيقة ممتدة؟

فضاء مهمهم: أمل مهمهم x تعميم = ؟

وتلك هي النتيجة الحتمية التي انتهت عليها هذه التمسّة، لأنّ شخصياتها اختلفت ثراء وفقر، أمل وأمساً، عريّة وانعقاداً، طموحاً وقصوراً... ثلاثيّة تضادّية صاحبت الحوادث، فكانت بديلاً أن تولد لتجلبتها إلى افتراق أيدي، وإلى التنازل للكرامة والإياه وعزة النفس.

14- الفضاء المنشروح:

مما لا شك فيه أنّ الحياة ليست شراً ممتنعاً، ولا حديقاً مطلقاً، وإنما هي فسحة أمل، وإضافة ثغر، وسعادة كذلك، وهذا ما تعكسه المجموعة القصصية.

فوق موج هادي على سطح بحيرة سائلة

من سيقراً تلك الرواية: 178-.

- أبهى من افتتاح المدن والحصون

من سيقراً تلك الرواية: 182-.

- أبهى من دخول الغابات البكر والقلاع

من سيقراً تلك الرواية: 182-.

- في زهرة قصيرة إلى الحقيقة المجاورة

من سيقراً تلك الرواية: 184-.

- تمذّدها إلى فتحاتها المكون على طرف الطويلة.

- المقابلة الجديدة: 201

- أخذ موضعه في مقد مريح

- المقابلة الجديدة: 201

- المكتب الفاخر جيّبه، والمصباح العاكس يدهشه بأغشقه، الستائر الخضراء المسئلة وراء مديره السابق والحالي

- المقابلة الجديدة: 201

- فتح خزائنه، تناول من الرفّ حظويّ شيئاً ملوّغاً بورق فاخر

- اللوح وزجاجة العطر: 207

- تعبد التورق إلى المطبخ... تعود إلى الشرفة

- عربية في شرفة شنيقة: 251

- كنت أتمنى امتلاء فضاء الشرفة بأغصانها، ثم امتدّادها إلى الشارع، لتزهّر زهراتها على الناس كلهم.

- عربية في شرفة شنيقة: 254

لقد استلّاح هذا الضرب من الأفضية أن يُدخل الحور إلى الأفق، ويضيء على المتلاهي مسحة من روعة النّار، وألّفت المشاعر، وأبغثت الشّرة في سماء دنياها.

- نلتقط إلياسمين من عرائش مثقّلة:

بخشب امرأة من الاتصاف في الجمال أن يغيب في التّناقل لث زهور ويغور في لمعن أغصانها المتدّلة اللّينة، ووريقاتها المختصرة الباتعة، ولا سيما إذا كانت هذه الزّهور ممثلة في شجرة إلياسمين، قد إلّأت بلورها، وتعمّرت بشدها، ولجحت بفشيتها، ثم أهل إليها حبيبان موهبان قد عرفا في يوم الأمل، وكرا من جدول المتكاثرة بومضها الضموة الأولى على حافة جنة خياليّة، وذات في عالم محرّج ملوّح بالمسرات والأفراح... فهما في عيبوبة عاطفيّة، بين مستقبل باسم عريض، وبين حاضر مزهر عريض، فقد أتى فضاء إلياسمين وعريشته دوراً جيّداً في الإثارة، وأوقدا في ولّاح المدهلين شعلة قلّة، وأورة صباه.

- ما أجمل الرّصيف والأشجار والشّارع والقمم والتسيم!

الأدبي التي لم تنسج بعد ثقباً سمعيها المشترك من أجل حبس بيوت القنطرة، ويبقى الأفق مفتوحاً. لكن الصدام بين المرجعي وبين القائم يأخذ أكثر من شكل، ويأخذ هذا أو هناك ملجأ مصيرياً، جعلنا نشفق حيناً ونقتصر أحياناً حيناً وفي الحالتين يتنامى أعجابنا بالوجه المشرقة وبحسن إدارة السيدة الكتيبة للصدامات المواقف على حلبة الرواية.

وتوظف الكتيبة معارفها كلها: الميديا والاجتماعية والاقتصادية والتاريخية حتى الصوفية منها ترطفاً موفقاً جداً فتبدو من نسيج الرواية الحي ولا تترك أثر من حبس أو ترقيق أو إفعال، وتكتب الواقع الفني إساءة أو حب وتزيده اعتناءً وأمثالاً وفرباً إلى الزايف والبياني الحميمية وصنق المواقف المسير الجبري الذي تخرج منه المصليبات كلها سبيكة واحدة مكررة من عناصر متعددة لكنها تشكل كياناً هو منها وهو أعلى منها مجتمعة... فالخامس غير المتحددة تبقى ولا روح لها... وفي هذا متحدة بروح الفن وبراعة القتال.

إن رواية "الفتى" رواية معاصرة بالكثير من جانب من جوانب معنى المعاصرة... إنها معاصرة موضوعاً وتناولاً، وهي من الروايات الثقيلة التي فركتها ويصعقني أن أطلق عليها تسمية "الرواية الشاملة" أو هي شريحة من شرائح الحياة التي تعيشها تعرض الكثير من عمومها العامة والخاصة وعلى أكثر من صعيد من أصداء المجتمع، وفي أكثر من جانب هذا المؤلف الإنسان العربي في أيامنا بأغليار فرداً وبأغليار جزءاً من مجتمع متحرك ومتفاعل... وإني لأرجو: لو لم تكن الكتيبة من حيناً لأطرب عزفها لفتناً... لكن المؤلف هو أن زامر الحي لا يطرب.

الكتيب الجاد والموهوب هو الذي يقدم من غير ما توقف متجاوزاً في كل عمل جديد ما سبقه من أعماله. فليلاً بتق النقد عداً يدايتنا؟ أوه ضيق الوقت أم أن ثمة خللاً في العلاقة إبداع- نقد؟ أم أن تفقفاً مازالوا منشغلين جداً بترجمة مقولات النقد العالمية الشمولية والكبرى ولا يهتمون في كثير أو قليل حركة الإبداع المحلي؟ أم ثمة أسباب أخرى؟

قد يسمأل سائل: هل رواية الفتى رواية كاملة لا تشوبها شائبة؟ لا أعرف ذلك... إنها ملحمة نوعية كبيرة على طريق تطور متحدة جادة من مبدعنا... وهي لم تصل إلى الكمال وإن تصل إليه لأن الكمال لا وصول إليه.

لما ألهات التي وقفت عندها في هذا العمل الكبير والجميل فهنا تكرر آيات في الأجواء العاطفية، حباً أو نفوراً، حتى ليصل الأمر أحياناً إلى حد إعادة كتابة جملات بذاتها... ولو تأدركت الكتيبة هذا الجانب لجاءت الرواية تكلف فيها، أما ما يتلعب لها فهو جمال الميتك والمعربة للمشاهد وتدفقات العواطف.

لوحة غلاف الرواية وتسميمه للتفان فلتلهم حمدان والفتى هو "دار الكوز الأدبية" وتاريخ الصدور عام 1997.

ميخائيل عبيد



قراءات ... قراءات ... قراءات



الفن والأدب هما الجمال وتقديم غير المعروف وغير العادي، والطمع عند الإنسان المبدع بأن يستطلع الكشف عن أسئلة الوجود الكبرى عبر المكان والزمان ومن خلال ذلك إعلاء القارئ مساجات واسعة ليكنز الأحيى والأثني ويرى لوحات لم يكن ليراها لو لا ذاك الأثر الفني أو الأدبي. وما لو أنها عنه هو الغاية القصوى من الفن والأدب ولكن هناك غايات أخرى تتبع هذا ومنها مثلاً الكشف عن حالات معينة لمجتمع معين وتشرير ما يمر به ومحاولة التنبؤ بما سيصير إليه من خلال الحوادث والتأريخ والزمن والحركة الأدبية والصراعات الداخلية والأفكار والقيم والعادات والمذاهب الموروثة. وفي حالة نوع أدبي كالرواية مثلاً فهناك غايات أخرى منها: تقديم الأمثلة أو الصورة الإنسان خارج ضمن مكانه وزمنه وصراعاته وقد يكون هذا الأمثلة رجل واحد أو شعب أو مجموعة من الناس لها فكرة ومبادئها وأصولها ولها غاياتها وأحلامها. وفي حالة الأمثلة لشخصية واحدة أو رجل واحد تدعي هذه الرواية رواية البطل. وكثيرة رواية كبد فيها صعوبة كبيرة إلا بد من اقتراب مثل هذا الصحن من المباشرة. وكذلك يلزم معرفة صيغة وكاملة بالشخصية المعنوية عنها ومعرفة كافة أحوالها. كيف عاشت؟ ولانها؟ تفكرها؟ الأشخاص الذين عرفتهم؟ أعلامها وأهدافها؟ وذلك من مولدها حتى وفاتها. وكذلك صراعاتها مع غيرها من الشخصيات.

وهذا موضوع دراستنا الرواية (ريزهر القنول) فالرواية رواية بطل فهي عن حياة المفضل (عمر القاسم).

(ريزهر القنول) رواية صدرت عن اتحاد الكتاب العرب وهي للاديب الرائي الباحث عرض معروض. تقع في ثلاثين وثلاثمائة صفحة من الحجم الكبير. لوحة أغلاف للفتان القصص أنور رجا وتتألف من ثلاث وعشرين فصلاً متباعدة المثل. وفي العمل الثاني للكتيب بعد روايته الوداع الصادرة عام 1987.

وأعز إلى رواية البطل التي نوت عنها أنفاً حيث قرأنا عدة روايات من هذا النوع ومنها مثلاً الرواية الشهيرة (قنول) لجورج أمانو وغيره، وأن نلبي أن نلوه أن رواية البطل لها علاقة كبيرة بالتاريخ لذا فليجاء تدعى (الرواية التاريخية) لهذا أنشأ لقراءاتي لأصل جرحي زيدان الروائية التاريخية وهي كلها عن شخصيات من تاريخنا وتراثنا.

ومن هذا قول إن الكتاب وقع في المباشرة والمطاطية في أكثر من موقع سائير إليه لاحقاً رغم محاولاته الجادة لعدم الوقوع في المباشرة. لهذا تراجح الأسلوب الروائي في هذه الرواية بين الأسلوب التقليدي والحديث. وفيه من الرواية الحديثة كل أكثر من قرينة من الرواية التقليدية في نواح كثيرة.

ولابد من الإشارة أني سائير الرواية من جوانبها الفنية والتقنية دون الدخول في موضوعها الأساسي.

فيحت التقطيع فقد فطعت الرواية إلى فصول عديدة وهذا ما أبعدنا عن الأسلوب السرد المتداول خاصة في بداخلات الفصول وصلتها مع بعضها. واستطيع القول إن هذا التقطيع قرب الرواية من التقنيات الحديثة.

ويمكن أن نقول أيضاً إن اللغة الشعرية الغنية بالمسورة والوصف الجميل- وهذا ينطبق على مقاطع كثيرة في الرواية. فريت الرواية كثيراً من

التقنيات الحديثة. فالشاعرية سمة حديثة. والشاعرية المتوفرة في الرواية وفعتها إلى مقابلات لا يلبس بها. طهر هذا في بدايتها وحين قراة البداية كلفنا نقرأ أشعر (1) (بدن الفهر خطه أمة عصبي المزاج، مغن القلب، مغنوش الشعر، وجهه كتلة رمادية وصراخه رمال كثرة هوجاه مع أول خطه توراوي بدات الرياح غولها) ويمكن لأن نلاحظ الشاعرية والأسلوب الشاعري في كل صفحة تقريبا من صفحات الرواية. ورغم الشاعرية اللبقة لم يتعد للكاتب عن موضوعه.

أما الوصف في الرواية فقد أفتقه الكاتب افتتاحاً جيداً يدعو إلى النظر والوقوف عنده. فبعد وصف دقيق يحيط بالموصوف من جميع جوانبه حتى القضايا التي لا تلتق نظر أي كان. مثلاً الزمان الموصوف حجمه، مباحته، مسئلة بالإنسان، مسئلة بغيره، وطبعاً الوصف سمة من سمات كل رواية ولكه هذا كان شيئاً خالصاً. وهذا الوصف لم يفرغ على سير الأسلوب الشاعري في الرواية، مثلاً على ذلك الفصل الثاني من الرواية. وفي مقطع وصف عكا وما تتضمنه.

وبقي التصوير ونقته مكملاً للوصف. فعند الكاتب دقة تصويرية رائعة في مقابله كثيرة من الرواية. مثلاً ذلك الفصل الخامس وتصور إضراب المسجلين ودقة التصوير لحالاتهم الجسدية والتعرق في تصوير الحالة النفسية التي لم يبرحها الكاتب بل أحسها وشعر بها من خلال ما نقل له من تفاصيل ذلك الإضراب. وأيضاً تصوير الطبيعة في الفصل التاسع والعائل من الرواية، طبيعة غولمة دمشق في الربيع. كذلك للتصوير العميق العاطفي عند موت راسم حلاوة أحد شخصيات الرواية.

رواية (وزي) القنول) رواية مكان بالدرجة الأولى، فالمكانية ظاهرة للعيان في كل صفحة من صفحاتها فالأحداث تقوم كلها على المكان وتعلمد عليه، وتحركات أبطالها عبر القاسم تنقلات في امكان عديدة تمتد ضمن مساحات شاسعة وأواسع بين سورية وفلسطين،

دمشق، الغولمة، وغيرهما

في سورية، عكا، صقلان، رام الله، السجون في كل فلسطين تقريباً من الشمال إلى الجنوب، الثقب وغزة وغيرها. كذلك الأردن من الأغار حتى صيان. هذه الأمكانة التي عاين فيها عبر حياته وأصبحت فيها جزء من لنا من خلال الفعل والحدث والأحداث كيف هي، ما فيها، رايه بها تأثرها عليه وتآثره بها. وحين مسئلة بكل واحد منها بكل واحد هذا من جهة المكان الطبيعي أما مسئلة المكان الروائي فقد كانت جيدة سراًني حيث لم يكن هناك تنقل بين أو يتفرق المكان الروائي عاين في إحسان البطل وخياله وعاش معه في حياته أيضاً حل، وكيف ما ارتحل، فهو يتذكر هذه الأمكانة بذاكرة حية ورائية. يتجلى ذلك الأمكانة وبمائها حيلة ومشاعره. خاصة الأمكانة التي لها مكانة خاصة لديه والتي تذكره بحبيبته (وصال) دمشق ومساكن تلك الغولمة. أيها تراسل المكان الراقي والروائي المتجلى في حيلة موحدة وتضيق هنا ربط الأمكانة بين سورية وفلسطين بين الشام وفلسطين وتضيقة عبر من أجل القدس والغولمة أي ربط الأمكانة بمعنى أنها امكانة قريبة جغرافياً من بعضها أو هي تشكل كلاً واحداً من الناحية الطبيعية والتصور عرقيه. بعد الحديث عن المكان تنقل إلى رؤية الزمان في الرواية من خلال شقوة الزمان الروائي والزمان الأمساني هو كيفية مرور الزمان الروائي أيامه، ساعاته، سنيته، دقائقه،

وكيفية انقضاء هذه الأوقات.

لقد كان هناك التلاصق كامل بين الزماني ولا وجود للتفكك ورغم طول الرواية، امتدادها من خلال سبقات متتوعة ومتداخلة خاصة حين الأزمات والإضرابات في السجون، فينك انقسام تام بين الزمانيين. فقد كانت اللقطة تمر بمصيرة بؤس حتى حين تحديد زملها، وتستطيع ربط الزمانيين المتضمنين بحالات التفكير والتداعي والعودة إلى الأمس التي لا تروى فيها تنقلنا كما في الفصل

العائل عما بأننا مستحدث عن الشاعري بعد.

لقد أعطى الكاتب للزمان الروائي حقّه، ومع ذلك يمكن ملاحظة أن غلبة المكانية على الزمانية في الرواية أثر على فنيته قليلاً. توجد في الرواية الجوانب الداعية الذاتية النفسية والجوارح الخارجي وقد اتسم الحوار الداخلي والخيالي الوجداني الشفاف ويكتمل إلى صور لنا حتى أدق الأحاسيس عند عصر ومصور صبره ولحمه وفقرته على التحمل وإمكانيته وكيفية تمسكها بتأنيص تام بنفسه دون تفتت أو تقطع. وكيف كان يخبر... ونجزم ذاته، والحوار الداخلي كل منهما أكثر من الحوار الخارجي.

أما الخارجي فقد خالته الأمكانيات المردسية والتقليدية رغم شرافته وحركيته وفيه بعض المبالغة خاصة حين يكون بين صرور بعض محاوريه من الأعداء. أو حين يحاول بعض المسؤولين إقناعه بالامتثال عن العمل. وتكرر ذلك الجوارح في أكثر من فصل هناك حوار فيه حركة وأبونة وهو حوار خارجي في الفصل الأول من الرواية ص 17 حتى ص 21. وكذلك حوارات طويلة خارجية أثرت سلباً على سير الرواية أيضاً.

ومثل ما هو موجود في كل رواية تنقسم شخصيات (وزي) القنول) إلى شخصيات رئيسية هامة وشخصيات ثانوية منها الماكنس أحياناً والشخصيات فيها إجمالاً واضحة أيه في مرامها وأبست مجمعة. ويبدو أن الكاتب قد دوها دراسة متأنية بديقة وتعب في دراستها لهذا لم ننتج عن مسأورها واستثناء المحاولين اليهوديين حيث عاينا لأكثر من عشرة فصول أما الشخصية الرئيسية المحورية في الرواية فقد كانت شخصية (عمر القاسم). وعند شخصيات الرواية حوالي خمسين شخصية. يمكن أن نظير إليها.

1- عمر القاسم:

شخصية محورية إيجابية مستقلة حركية نشطة، صموده مذل وعجيب، صمود الممل، قوة تحمله تفوق الوصف، يبقى تفكيره دون شلل رغم أي شيء، يدري في ذلك بعض المبالغة في إمكانيته خاصة حين تحدث عنه الكاتب أنه استطاع إيهام الخالف بين السجناء خلال شهر ونصف فهذا مبالغة. كذلك الحديث عن ذكائه في أكثر من موضع

2- وصال:

حبيبة عمر، وروائية، حاملة، رفيقة، تهيما الحجة الزوجية، حيلة، مهيبة، لم تستطع ردع عمر عن موقفه.

3- سليم الملوزي:

شخصية قوية، صاحب فكرة، إيجابي

4- عايزر:

شخصية باهتة سلبية ساذجة. وهو كذلك كما صوره الكاتب

5- مردخاي:

وصفه الكاتب بالسادجة المطلقة وأنه أفلت المعلومات من يده. هناك بعض المبالغة في تصوير الكاتب له.

6- عمار:

منير سبون لفحة، قاضي متعصب، شرين، غير إنساني، يحمل فئات الدنيا ويتمثلها. أحسن الكاتب في وصفه وبين لنا ما فيها.

7- الممرض كوبا:

إنسان عادي وشخصية ثانوية جداً

8- علي الجعفري:

سجين- شخصية ثانوية

9- إسحاق مراغة:

سجين- شخصية ثانوية

10- الشيخ عباس:

سجين، يحفظ كإشبهات تقليدية، محترم، وطني

11- حسان فياض:

سجين، يلكلش بالهجة، محترم، وطني.

برأيي كان يجب إضاح شخصيته أكثر

12- غراسيا وبعض العاملين في السجون:

شخصيات ثانوية جداً وهي لم تكن الرواية

13- عيلة:

شخصيته رئيسية، قوية، فيها عفوان، وطنية، تحب الوطن بكل أحاسيسها، استملاط الكتب تصويرها ببراعة.

14- ليفي جونسون:

شديد جداً، القسورة في خلائه، أشد مدراء السجون

15- المعرض رافي:

لا إنساني ظهرت لا إنسيكته بشكل واضح من معاملته وسلوكه.

16- كليويم: طبيب:

لديه بعض الحس الإنساني، صوره الكتب جيداً

17- لينيا تسميل محامية:

شخصيتها قوية، إنسانية جيدة كان يجب بيان شخصيتها أكثر

18- فيلسيا لانغر: محامية:

شخصية حقيقية إنسانية لم تظهر شخصيتها كما يجب.

19- تريدانو- شاويش

شديد القسوة، شخصية ثانوية

20- زينون- شاويش- شخصية ثانوية

21- حيون- مدير سجن عسقلان:

شخصية ثانوية قاسية

22- هايمن- نائب مدير سجن عسقلان- شخصية ثانوية

23- موشي بن مؤام- مدير الإدارة- شخصية ثانوية

24- عبد القادر أبو الفحم:

سجين كله الإضراب حياته، مضى هكذا بسرعة، لم يظهر إصراره تماماً.

25- عبد الله العجرمي:

سجين قوي، لم تظهر قوته بشكل جيد

26- عبد العزيز سكاهاين: شخصية ثانوية

27- ليكوب: شخصية ثانوية

28- ليبيبة:

يمكن تحليل شخصيتها أكثر

29- عايد: شخصية ثانوية

30- حايمم- عسكري- شخصية ثانوية

31- بئر يوسف- شخصية ثانوية

32- الشيخ خالد- سجين:

شخصية قوية يلزم الحديث عنها أكثر

33- ناديا- شخصية ثانوية

34- زكي مزرع- شخصية ثانوية

35- الشرطي- شخصية ثانوية

36- مصطفى- شخصية ثانوية

37- خالد النواشفة- شخصية ثانوية

38- خيرية مصطفى- شخصية ثانوية

39- عمانونيل تيودور- طبيب:

هو طبيب لا بأس به لم نعرفه تماماً

40- عاموس مورز- طبيب شخصية ثانوية

وبعد سرد هذه الشخصيات الرئيسية والثانوية يمكن لنا طرح تساؤل حول دلالات أسماء بعضها خاصة وصال عبة دلالات معانيها ودلالات تاريخية وبعضها وهل لهذا صلة ما بموضوع الرواية؟ تساؤلات يأتي تفسيرها في الرواية فوصال هي الجمال والندى والوصال وهي دمشق وهي الأمانة المصاحبة وأظهر ما أنها لفحة مسجوعة تريد كل شيء لنفسها وحتى كينيتها (وصال الزغرة) فان زغرة سرعان ما ذهب، وبقائها بعينة الفلسطينية الوطنية حقاً حقاً وريالي أنه ارتكب خطأ بذلك فوصال كجثة في هذا الجانب تماماً.

من القضايا الهامة التي حلت الرواية وجعلتها كان إدخال تلقية العود إلى الماضي من خلال القطع الزمني والذاكرة ويمكن كبير وفي أكثر من مقطع خلال عدة فصول، ورفع هذا من سوية العمل فنياً، وأعطاه نكهة خاصة وأدخله في زمن التحديث وقد سميت هذه المراقبة (فلاش باك) أي العود والخلف إلى الماضي من خلال الفكر والحلم والتذكريات، وهذا الدلائل الزمني تلزمه معرفة بالجديد وتمكن من استحضار زمن العود عبر الذاكرة إلى الماضي ومد الحاضر بلوحات الماضي وجعلها حية ومتواصلة مع الأحداث القديمة. بدأ ذلك منذ الصفحات الأولى من الرواية. فهناك دعايات في الفصل العاشر يعرف القارئ فضلاً من حيث عمر ما فيها الحب والمسرور ومرارة العذاب. وهكذا في الفصل الرابع عشر. زمن وذاكرة وتداعيات لأحاسيس وأمكنة ومسور، كذلك في الفصل الثامن عشر، تذكيرات الطفولة، رسائل إلى أهل صر.

كل هذه العود يعود من الرواية التقليدية التي تبدأ من نقطة لفتتني إلى نقطة أخرى دون ولوج زمني وعودات لأزمنة ماضية. والحياة الحميمة الداخلية لمعمر تعرفنا على طريق الداعي والذاكرة والقطع الزمني. تعرفنا شعيرة التحطبات والتأبات والأشياء الجميلة أسلوبه، سلوكه، كيفية حياته، تعبيرات نهاراته وأيامه، تعبيرات عمله مع أهله وأصدقائه وصديقاته، ثم تبيان أهداف حقيقته وكيفية الوصول إلى هذه الأهداف.

عنون الرواية عنوان جميل وموجع ويحمل دلالات عالية فالعنون لك الزهرة القوية المتينة وفي الوقت ذاته لها لون رابع ورائحة زكية ولها أشواك حادة توحى بالوطن وما تحمله الأطلال من كل تلك المعاني وأنه لابد من تحقيق أهداف المقاربة بالعود.

ولابد من الإشارة إلى أن الرواية ولو أنها رواية بطل وتاريخ فهي رواية مسجون. حيث أطلعتنا بتفاصيل هامة عن حياة المسجون والسجنا وكيف يعيشون ويفكرون وطبعا لعني بالسجون المسجون السياسي، وقد عرفنا الكاتب بمهارة عن هذه الحياة ومن خلاله تمكننا كقراء من رسم لوحة حول هذه الحياة.

المسجون في الرواية غلب عليها الضمير المغمب مع دواخلات من عدة ضماير أخرى أهمها الضمير المتملك وقد حمل ذلك الرواية أي وجود الضمير المتملك إذ يدخل الوجدان بتعبيراته الذاتية.

أما الأفعال فقد غلب عليها الفعل المغمب بما يعنيه أحياناً من بعد عن الآلية وتتلفيته وسريته. علماً أن هناك تلوع من المصارع والأمر. لغة الكاتب جميلة سليمة رشيدة عدا الأسلوب الشعاري المميل فقد كان غالباً على الرواية. الجمع غير مفككة ولا توجد كلمات عصبية إضافة إلى ذلك فقد أدخل الكاتب في مساب روايته الكثير من تلوغات التراث الشعبي كالمثل والأغنية والمصطلح والكلمات فمن الأمثال الشعبية مثلاً:

1- الذي ياتل العصي موش مثل اللي بعدها

2- أنا وخويا علي ابن عي وأنا وابن عي عتقريب

ومن المصطلحات الشعبية:

1- سم الهاري

ومن الأغاني الشعبية

1- أغنية يروهم يا يروهم

ومن التلوعات الشعبية وصف دمشق القديمة، حماماتها، أسوارها واللوحات القولكلورية فيها من غذاء وأمثال وغيره.

وقد حمل هذا التراث فضاء الرواية وأسماء جوانبها ووصل ما الفصل من الفصل بين الماضي والحاضر، وهذا أيضاً من التقنيات الحديثة في الرواية.

ولابد من التلوية بالمشاهدة التي طبعت على الكثير من المقاطع في الرواية وكان بإمكان الكاتب تعديلها والاستغناء عنها دون ميس ببنية الرواية فهذه المشاهدة أسأت إلى الرواية كثيراً بإصاف إليها الهجة الكاذبة والتعجيمية المتواجدة إضافة إلى الرعيطة والحكمية. حتى أن بعض تعميماتها من نوع البعض لم يأتي لتظهر في أكثر من مقطع من الفصل الأخيرة والتفتير في أكثر من مقطع من الفصل الأخيرة والتفتير بحوي الكلام تسيديسي والتعميمية التسيديسي وغيرها وأخلص بذلك هذا الفصل الهادي. عن الذي يحوي تفانسات كثيرة كانت الرواية بعنى عنها وتصبح هذه التفانسات سيئة أكثر حين تلحظ تدخل الكاتب في بعضها دون تركها لتسير على مسجبتها وتاريخها.

حجم الرواية كان متقلبا ولم تكن هناك زيادات أو اختصاصة إلا في الخطاب السياسي الذي نوتت عنه هذا ولا يخلص كثيراً من حجم الرواية لو استغنى الكاتب عنه.

الرواية بينت لنا مقدره الكاتب على ولوج هذا العالم والجنس الأدبي- الرواية.

وأعتقد أن هذه الرواية ستحتل مكاناً مرموقاً في الرواية الفلسطينية مكاناً يؤهلها بلوغ المركز الذي يهدف له.

محمد خالد رمضان.



ولو تتبعنا تلك الأمكنة في (السوق الداخلي) لو جئنا أن محمد شكري لا يختلف إلا إلى أمكنة اللّقاء، فيصف أحوال أهلها وعلاقاتهم، وذلك في وصف دقيق لمعامل هذا المكان وعناصره وأجزائه، يجعل الأحداث التي يحكيها الروائي تحمل مظهر الحقيقة، ويكشف عن تعلق حميمي بهذه الأمكنة الرحبة التي تضيق أحياناً على نفسه المستعمرة ومجتمعه الموحشة، فلا يزال يكرّر: "لا مكان لي في هذه المدينة. لم أجد لي بعد أي مكان. لا مكان لي أضعض فيه". هذا المكان في الفضاء الروائي لا يمكن تسوره دون ضرورة زمنية حكاية، توفت الأحداث وتحرك الشخصيات. ولكن الزمن في (السوق الداخلي) متوقف، إن لم يكن على حركة الأحداث الشخصية. والكاتب محمد شكري ينجح في إيقاظ الزمن، "لتساعده مازالت تشير إلى الثلثة وخمس دقائق. عاد لم يصلحوها مستشير إلى نفس الوقت. أنا الآن مثل هذه الساعة، لم أجد لي بعد أي مكان، كما لو أن زمني فأت، أو لم يأت بعد". إن هذا الأسلوب بالزمن المشعوب يورق محمد شكري، فيهبس بالحديث عنه، ويقول: "حتى الآن فكرة الزمن غامضة في ذهني: إحساس به أقوى من فهمي له. أنا الذي أخلفه ما هو؟، استهلكه أم يستهلكني أم كلانا يخلق الآخر. ويستهلكه، أهبي، فيبقى، أم يذهب فأبقى. كيف يمكن إبطؤه أو إسراره؟. أهو ممكن إيقافه بشكل مآء. أدركه مثل الأشياء والأشخاص. إذا أنا لم أفكر فيها لا يوجدون. التلح بطفن النار. والنار تذيب الثلج، لكن ما أنا بثلج ولا أنا بنار. هكذا يثلج الزمن هو الأتوي".

فيها لا توجد، إذا أنا لم أفكر فيها لا يوجدون. التلح بطفن النار. والنار تذيب الثلج، لكن ما أنا بثلج ولا أنا بنار. هكذا يثلج الزمن هو الأتوي". فالزمن لدى محمد شكري متفرع وحبلى لا نهائي، لا تؤكده أحداث، ولا تحركه شخصيات، لأنه يضع لمبطورة الروي أكثر مما يضع لتسلسل الزمني نفسه. "الزمني في اللّازمان، بلا سماه ولا أرض، أحسني بينهما دون أن أمان مع أحدهما. زمني في زمن اللّازمان". وهو زمن وجودي، لا يهدأ، ولا يسير على وتيرة واحد.

وهكذا يبدو المكان وأحداثه والزمان غامضاً في عالم (السوق الداخلي)، وهو عالم يعج بالشلل والإدمان، ويبعث على التنازع والاستغراب، وهو أيضاً عالم محمد شكري في مختلف رواياته التي أخلصت لعالم اللّقاء، فلم تخرج منه، والتي تأخرت كثيراً عن ركب الرواية الجديدة وما حققته من إنجازات، لأنها ظلت روايات سرد مباشر، لا جديدة البتة في بديانها الفني، ولا جديد أيضاً في خطابه الفكري.

□ هامش:

(السوق الداخلي) لمحمد شكري، الطبعة الأولى، منشورات الجمل في Germany- Köln 1997.

محمد محي الدين مينو.

□□

قراءات ... قراءات ... قراءات



بدائية، مساعفة وفي فرتة، ما أطلق عليه مركز الإسماعيل "الموسيقى العولمانية" (1970-1978)، والذي تعتبر رجة أنه اللبنة أساساً فكرياً ترجمه د. محمد دليم خبطة، من آخر حوار مع الفيلسوف والفكر "لوسيان غولدمان" (1970-1978)، والذي تعتبر رجة أنه اللبنة أساساً فكرياً لأعمال جورج لو ككتش، حيث تعزفت أعمال غولدمان بتركيزها على علم اجتماع المعرفة، وعلى علم اجتماع الأدب، وتحت كتاباته اللبنة العولمانية المعاصرة، لتضيف إليه قيمة معاصرة تتجاوز إطاره الوصفي، وتفتح على أحدث نبوات اللبنة الأدبية، ثم إعادة إنتاج أفضل ما فيها من إلهام وقيمة الموسيقولوجية الحديثة للأدب، وقد أخل بإطلاع لوسيان غولدمان الواسع على الفلسفة الأمينية لاكتناز منهجية جديدة في الدراسة الأدبية، أسماها "البنيوية الكونية".

* مختارة لوسيان غولدمان *

في الحوار الذي أقيمت المرحلة في آخر كتابه، غير مشير إلى اسم المخاور، أو إلى اسم المجلة التي نشرته، وكذا تاريخ النشر، تنبذ خلاصة رؤيا غولدمان، وتكشف شمل التناقضات للماركسي "لوسيان غولدمان" وأمدته في مفهوم "البنيوية المعرفية"، المتشعبة إلى الفيلسوف الفرنسي "بشارل"، كما يعرض فيه للمعنى الحقيقي لمفهوم "الشكل"، وأشرفه التاريخي انطلاقاً من تفسير "لو ككتش"، له، ويشرح فيه غولدمان مفهومه عن ارتباط الذات بالموضوع، بشكل يتجاوز به مفهوم "التركيب". عن "الذات الجمعية" فيقول: "الذات المتخاطرة للتركيب".

ومستطاف ما هذا، لتتري، متلعناً من الحوار، يكتف جوه نظريته للأدب، فيما هو يتقاربا بنظره البنيويين، يقول غولدمان: "إننا نخلق مع البنيويين، في أن كل فعل إنساني لا يمكن معرفته ودراسته بعيداً عن البنية الشاملة التي هو جزء منها، لكن البنية الشاملة بالبدنية في، هي نفسها، جزء من بنية "الشيء"، أشمل، وعند هذا الحد يتوقف التشابه بين البنيوية وبين نظريتي في البنيوية التكوينية.

لأن مفهوم البنية، وأسسها هذه الطرائق السكونية يختلفان فيالبنية للفكر الجدلي" يصبح التمثل أو "الشكل"، والذات المتخاطرة له، ضروريان، معاً لكل دراسة علمية، على حين أن البنيوية غير التكوينية قد أخذتها من العلوم. وأخيراً فإن مفهوم البنية ذاته، مختلف جذرياً بين المدرستين. فالبنيوية تقتضي أثر البنية، فتتجاهل وتلغي المعنى، بل... إنها لا تدرس في الملوك البشري سوى نظم الرسائل، على حين تعترف البنيوية التكوينية بأهمية دراسة الوسائل، وكذلك بوجود تباين ذاتي دلالية تنظم هذه الرسائل. والبنيوية التكوينية، على عكس البنيوية الأخرى، ترى من داخل الفعل البشري وطبيعة تلك الوسائل، قيمة على الدوام في إمكانية خلق بليات دلالية.

هكذا، حسب غولدمان، تعزل البنيوية للنص عن الفعل الإنساني، بل... إنها تارة متحمقة في نسق علاماته اللغوية والدلالية فمستبد. على العكس من هذا، ويحاول مذهب غولدمان "البنيوية التكوينية" البحث عن العلاقات الرابطة بين الأثر الأدبي ووسائله الاجتماعي- الاقتصادي، الذي سبق تكوينه، ويعتبر تلك العلاقات اندماجاً بين سلسلة من الجمل أو الكلمات البنية، حيث الأثر الأدبي متشكّل من جمل أو كلمات يمكن فهم أجزائها

انطلاقاً من الأجزاء الأخرى، ثم نفهم على أحسن وجه انطلاقاً من بنية المجموعة كلها، من بنية النص.
ولا يعتبر غولدمان الأثر الأدبي انعكاساً للرعي الجماعي، وأيضاً كلمة "الانعكاس"، منفصلاً عليها تعبير "الرابعة الوظيفية" التي تبرز تساوفا، أو
تواصفاً بين الأثر الأدبي وبين توجهات الرعي الجماعي للغة الاجتماعية.

* انتقادات النيويين لنظرية غولدمان *

يحشد المترجم د. خشفة جملة من الانتقادات المعرفية والفنية التي جوبهت بها لنظرية غولدمان، عارضاً في مقدمة الكتاب إلى أبرزها..
ومنها، ما كتبه "جك لينهات":

"بينما ارتكز غولدمان في كتابه "الإله الخفي" على كتاب "الفرصيات حول فورياد" لماركس، نراه في كتابه "من أجل سوسولوجيا الرواية" يُطوّر
تُرهماً مشتقاً من مصاندة ماركس عن صليبة تشيز الرعي، المتقصر على المجتمعات المنتجة للسلق، وصولاً إلى زوال هذه المجتمعات.
واللتفكك لدى غولد-مان. يتابع جك لينهات أنه يستلزم باليه الثوري الخاص به، من البع ذاته، الذي كُهل "لوكتاش" منه الأمل في الرسالة
التاريخية والثورية للرواية في كتابه الشهير "التاريخ والرعي العليق".

والفارق بين ظروف عام 1923، لدى ظهور كتاب لوكتاش، وبين عام 1963، لدى ظهور نظرية غولدمان.. يُوحى التفكك في هذين
الاستعماريين، للمؤسسين على "تشيز الرعي" الماركسية، كما يوضح الانتقال من القراءة الديكتاتورية بتوجه هيجلي، كما هي عند لوكتاش، إلى القراءة
السلطوية لدى غولدمان".

ويورد المترجم أيضاً، ما كتبه "سيرج ديبروفسكي" في مؤلفه "ماذا التقه الجديد؟" المنشور عام 1966، كأعظم انتقاد لنظرية غولدمان، بقول
ديبروفسكي:

(يتفق غولدمان مع "رولان بارت" في دراسة البنية الداخلية للنص أولاً، ويتفق مع "مورون" في ضرورة دراسة الحياة الاجتماعية للمؤلف، لكنه
يتجاوزهما بالتفكير على إدماج الأثر الأدبي ومؤلفه في بنية أوسع، هي البنية الاجتماعية مع الذاكرة الثقافية، لكن ينظرهما المؤلف أو ينتمي إليهما..
ويرى غولدمان أن موضوع الإبداع الثقافي الحقيقي هي الفئات الاجتماعية وليس الفرد، المتوحد، المعزول.. والكتاب في رأي غولدمان وسيماً بين
الأثر الأدبي وبين اللغة الاجتماعية التي عبر عن أعمالها وتحولاتها وأفكارها هذا الأثر".

يتساءل ديبروفسكي:

"ولكن ما هو دور الكاتب كوسيط؟..

ها هنا، يتردد غولدمان قبل إعلانه أن الفرد المتميز، أو الاستثنائي، هو القادر على التعبير بالرواية الكونية عن أعصى وهي مُمكن لمليته، بينما
يسخر "رولان بارت" من هذا الرأي بقوله: إن المذهب الوضعي هو الوحيد الذي ما يزال يعتقد بوجود ربات الشعر وشياطينها).

واعتماداً على توصيف بارت، فإن ما فعله غولدمان هو إعادة الاعتبار إلى علم النفس التحليلي، ليقيم مع علم الاجتماع بعملية تبادل للرهائن:

« أعطني الفرد فأعطيك المجتمع..

لكن علم النفس التحليلي يجد الرواية الكونية كما يتبناها غولدمان كأكسى وعي لدى الفنان- إلى حظيرة اللاشعور، فلا يجد غولدمان الحل سوى في
النيوية.. وهكذا تسارع النيوية إلى تجدة الماركسية!..

* في متن الكتاب.. وفي تسميته *

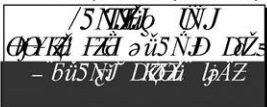
يرتكز متن كتاب "تأسيس النص" المصيح البنيوي لدى لوسيان غولدمان" على ترجمة ثلاثة أبحاث، يظنّها المترجم مُعلّماً منفيج غولدمان التقدي..
أولها: مقدمة كتاب غولدمان "الإله الخفي"، والثاني: أحد فصول كتابه "من أجل سوسولوجيا الرواية"، والثالث: الحوار، الذي سبق أن أشرت بداية إليه،
وهو آخر حوار أجري مع غولدمان.

هكذا، يُعتبر الكتاب ترجمة، ومقدمة الكتاب مقدمة ترجمة، بينما لا يُشير الغلاف الخارجي إلى تلك الكلمة "ترجمة"....، بينما يُشير الغلاف
الدلالي إلى عبارة "دراسات في المصيح" يُوحى بالكثير من دلالة كلمة "ترجمة"، وكلّ ذلك حكماً غير مقصود من الناشر، لا يدعى به إلى تجاوز الفئري
والمترجم معاً، رغم الجهد الذي بذله المترجم والقارئ معاً للوصول إلى جوهر نظرية غولدمان في "النيوية الكونية".

نجم الدين سمان



متابعات... متابعات... متابعات



"بياض البقن" مجموعة شعرية صدرت عن دار علاء الدين للنشر بدمشق، للأديب الدكتور أمين اسير، مؤلفة من 163 صفحة من القطع المتوسط. قدم لها كل من الدكتور الشاعر عبد العزيز المتالح من جامعة صنعاء- كلية الآداب، والأستاذ الشاعر سليمان الجبسي من سوريا. تأتي هذه المجموعة بعد مجموعة شعرية الأديب "سفر الجنوب" التي كانت الرؤية فيها أعمق دلالة، وأحسن بنية وأداء. يقول بول فاليري: "يبدو أن الأثر الفني وعلى الأخص الشعر معروض للمحاكمة أكثر مما هو معروض للتذوق، وأنهم سيذهبونه أكثر مما يتذوقونه، ولا وسيلة من وسائل التسلياة، ليس لك جوالها إلا أن تحبها أو تفرحها جانباً".

أطلق من هذا القول إلى الحديث عن قصيدة الشعر وعلاقتها بالشعر، فهي فن مستقل تمام الاستقلال، ومن الخطأ أن نتحدث عنه في مجال الشعر لأننا بذلك نقس الشخصية المميزة المعقودة التي يملكها كلا الفئتين. إنها فن وبما أجمل من الشعر والنثر العادي. والإبداع يفرض وجوده في جميع أنماط الكتابة. قصيدة النثر ليست تطوراً شعرياً بل فني، لذا يجب أن نفرق بين الشعر والنثر. ضمن العلاقة القائمة بين النص الأدبي والمثلي تبرز ثقافة النص وغناه، فنكون الثقافة تطويرية من خلال التراث والأساطير، أو نقارم هذا التراث بشكل فني بحجة / الحدائق / تأخذ بالآيتين معاً، متخذة من ملامح العصر مغزاتها كقصور الصناعية الجديدة بمفهومها، وتلك بسة أساسية من سمات المعاصرة في الكتابة اعتماداً الأدياء أداءة للوصول إلى شكل مختلف للقصيدة ضمن علاقات إنسانية جديدة، ولقد فرضت قصيدة النثر مشمولها لتعبر عن طبيعة المرحلة المعقدة والمتخلفة عما سبق.

ففي لصوص المجموعة بياض البقن/ تبرز الأساطير والمخزون التراثي برموزه الدينية والتاريخية عبر مناخ الأسطورة.

أسحت مساءً يا بليقيس

فما سواك يستحضر

العزيز... وسليمان

مع الحوارين وأشجار التوز

قريباً من جبل النهنين(13)

ضمن البائية الثائرة التي تخلت بشكل عام عن الإيقاع والموسيقى بالشعور إلى حركة القصيدة والموسيقى الداخلية، تراكمة النغم والإيقاع اللذين هما عنصرين أساسيين في الشعر العربي، فالتعمق صوت، والإيقاع زمن؛ والنغم دون الإيقاع (مهما تلوّن) سيطر قسرة صوتية مسلحة لا يمكن أن يسمى موسيقياً والإنسان يسلطه لا يمكن أن يخلو عن التكوين الإيقاعي لأنه يعبر في داخله ويحيط به كلاماً وألحاناً... فيإيقاع ضربات القلب عند الأم يملح الجنين إحساسه الأول بالإيقاع.

فهل عؤس الأديب عن تلك بالإيقاع الداخلي؟

في بردة المساء

جاعتني شهر زاد

بوصية القرنق والحيق ويخور مريم

دعا نذ إلى احضان

أمتا الأرض(14)

ضمن هذه الاختلافية المشهية المكثفة والمتروا للتوصيل المتلوعة في العمل جاءت لغة الكاتب بسيطة عادية ومردية فلم ترق إلى كثافة النثر وخصوصيته بالرغم من التنوع في توزيع المقاطع وتبنيها طولاً وقسراً.

بواكير البشارة

الحساء الزاهية.. الغالية

ترنوا... تقترب

أحب... أحب إلى قلوبنا

أجمل زينة أن لوفسنا من المل والبينين(15)

أنش هواء في وجدنا

البوصلة

الحساسة، فريدة، الباهرة

(13) ص: 34

(14) ص: 38

(15) ص: 139

تهنئ... توتر... تقرأ.

الشعر ملقى جميل يخلق بحدائق هما الكلمة المراد إبسهالها إلى المتلقي واللغة التي تصفي البهاء والزخرفة على الكلمة أو صياغتها، فإذا أخفق أحدهما سقطت القصيدة على الأرض لتضي كبقية النون الأخرى.

ففي هذه التصور الاحتفالية جاءت الكلمة أقوى من اللغة التي لم تستطع مولكة خيال الأديب فككت عادية، ضحكت صورها في عدة أماكن وفقدت الكثير من شفافيتها لتقع في ملتب السرد والمباشرة بعيداً عن لغة الشعر الهامسة وحركة الصورة الشعرية وبنائية القصيدة، ذاركة المشهد للحظة العادية تصنع ما تريد. ففي مطلع واحد نقرأ رخصاً كبيراً من العطف الذي أساء للمطلع:

تساوأت عن الصباح والقلم الكتابة والمساطر

وجنول الضرب والطرح والجمع

والشعر العثري(16)

أما على سعيد التركيب القوي فقد كثر الأساليب الانتشائي والمفردات العادية البسيطة واختلت الصورة الشعرية في أماكن عدة وتكررت المفردات والجمال دون أية فائدة للمناخ العام للقصيدة، وغلب السرد والمباشرة فهدت القصيدة نظرية عادية مكررة وريكية.

مولود لا يعرف القراءة ولا الكتابة

لا يعرف دينه

لا يعرف جنسيته

يعرف السكون

في يودي الشهادة ويخدد الوطن.

الصورة الشعرية كانت جميلة في بعض القصص بأكملها على التراث كقولها "خاتم من الزبرجد الأخضر يوشوش أصابعي" "الكثرة رماذ راك وخيول متعبة".

"لري إلى اللجف فأودعته زيفاً وترأ من حبيب الحزن" "وعال البحر يمتون قبعاتهم البيضاء جرس محبلاً"

وأخيراً يمكن القول إن المجمع عر توشجات فكرية عو لغة عادية سرودية تطلها بعض الصور الشعرية الجميلة والمفالمع المكلفة وبشكل عام انفتحت إلى الكثافة لتصل إلى قصيدة نثر جميلة.

وهي همسات دافئة تخر بالوطنية والقومية والغيرية على الأرض بلتحها السدق والجرأة.]]

حبيب بملول



متابعات... متابعات... متابعات



خمن قصص ضنها الحد 334 من مجلة الموقف الأدبي...

خمن قصص موشاة بالهم الاجتماعي السباح، وما يترقب على هذا الهم من تبعات اقتصادية وإدارية وخلقية وصحية، يوزج المجمع تحت أعيانه ويكثري الإنسان العربي المعاصر بلزائها على امتداد الساحة بوجيها الزراعي والفلسفي، ثم ما بين الزراعة والنظ تسمع لهات الكتاجين المتعبين، وتكلمن خبيات العرق التي تنقسم من جياهم.

خمن قصص لكاب ثلاثة وكاتبين، تحمل كل قصة منها هموم البيئة والمجمع للتلقي جميعها معاً في بؤرة واحدة، وكان أصحابها على موعده، ورب مصادفة خير من ألف ميعاد، وقد جازوا لدمعوا العصر، وبنتموا للتاريخ الأدبي وثيقة الإفادة.

1 - حالة صرورية - قصة: دريد يحيى الخواجة.

تصور القصة حالة متازمة لمواضع عربي، يقع في الخليج العربي، من خلال رحلة العودة، حيث يعود هذا المواطن من مكان صله إلى مكان إقامته بسيرة قديمة أكل الدهر عليها وشرب، مضجراً معاناته الشخصية بصورة غير مباشرة، ولأنه أن قصة الخجل دولها خرط القناد.

صغت القصة بأسلوب فني (ساحر) من أساليب قصصنا السورية التي بننا لنقتدها كثيراً في صحفنا ومجموعتنا القصصية، بعد أن كانت مثالفة وأتجة لدى عدد من الكتّاب وعلى رأسهم المرحوم حبيب كيالي.

تتناقنا القصة إلى الواقع الاجتماعي في رفعة من الأرض العربية لها سماتها وخصائصها في أسلوب العيش والتعامل والسلوك، من خلال شخصين غربيين يعملان فيها، وتظهر آثار السعالة الحادة على كلا الرجلين، الهندي الذي يقود السيارة المتهترئة، والسوري صاحب الخطب للتصميم

الذي يهدي ثأله واستعاضه من المصاراة التي تمكن جرحها بسبب نقل الحيوانات والبشر والمزروعات، ورضيت أن تسكنها الحشرات؛ وتمثل فيها الصراير التي وجدت متفصلاً ومترعاً في ثياب الركب الجديد الذي يعطي حافته المتقزمة.

تبدو القصة نفعية تكمية ساذجة، وضع الكاتب لشخصياتها صوراً كل يكاتورية، جندت الأبعاد النفسية الملائمة، ثم أنصف عليها أبعاداً اجتماعية وإنسانية تحذر الكثرة، وقد تجل ذلك في لغة الحوار، حيث تصاعدت هذه السخوية، وعملت على تأخير الموقف، فالسائق الهندي الذي يعين أبي هذه الزفة العربية وسيسبق للحدث لغة أهلها، ولكنه لا يضمن إلى الصيغة الرويكية التي يطلق بها، وما يمكن لهذه الركائز أن تتغير، في نفس الركاب العربي، من ضحك وسخوية مزجة، وهو الذي يعانى من عذاب الركوب في هذه المركبة العجيبة، بعد أن أحسبه الانتظار في وجه الشمس المالحات وأرشفه حمل الحقيبة، وضايقته وديمة الحلق، ثم يجد نفسه منظرًا للجنون إلى جرحه جنسية غير عربية، يتكلم بلغة عربية مشككة، ويعبرون شبه مغفلة:

سأل، ويدعوني إلى الركوب: إلى أين؟

قلت له: المدينة!

أجابني على الفور: (فقل) وهو يقصد تفصل...³¹

ولا يترك الكاتب عن استخدام الموقف، وتجنيد الصورة، لتدعو القصة على الرغم من أنها لا تحمل هنا عاماً كبيراً. لوحة كل يكاتورية على جانب من اللقطة والجمال.

2 - حرمة القرارات: قصة: د. هيفاء بيطار.

تتم قصة حرمة القرارات بسنتين بارزتين:

الأولى: خصوصية النظرة النسوية إلى الحياة، والتي تنصح في القصة من خلال شخصياتها الرئيسية (المرمزة سعد) حيث تتلقى ورقة تقرأ فيهاها نقلاً عن المشفى القريب إلى المتوصف البعده. وتلجذ هذه الخصوصية في النطاق الآتية:

أ - أن سعد متزوجة وأما لطفتين.

ب - وهي امرأة جذابة.

ج - وذات قوّة وتعممة وظرف في التعامل والسلوك، وكانت حامل وبيع.

د - وتعمل مع تسع ممرضات لبن عاداتهن واهتماماتهن المتشابهة.

هـ - ومجال عملها في التريض الذي يتناسب مع طبيعة الأنثى.

و - وماتاتها اليومية، والتزاماتها تجاه العمل، وتجاه الزوج وتربية الأطفال.

ز - لجوء المرأة إلى المرأة عندما عصفت بها المشكلة، فحين قرأت نياً نقلها، لجأت إلى رئيسة الممرضات.

ح - رئيسة الممرضات امرأة جميلة، وهذا من شأنه أن يقوينا إلى نقطتين هامتين:

الأولى: أن المرأة في منصب.

والثانية: أن هذا المنصب يتحدى أن تتمتع صاحبة بقر من الجمال، وكّته من المستزمات العصرية، لتزائن الرجال من حولها. والكاتب قد

أصابت لما ذكرنا من جوانب هذه الشخصية الأنثوية، وأن سعداً حين دخلت عليها "وجدتها ترفق القهوة مع ثلاثة أطباء، ومكتبة يبيع الأطفال الذين يتجاذبون دفاً معها أطراف الأحاديث، بكل الموضوعات المتعلقة بالمشفى وغيرها، وبأخبار نجوم سينما ونجوم الكرة، وأحدث الضالاح الاجتماعية، والتأخذ الطبيعي بالمسكوب التي تحمل بالآخرين".

والسمة الثانية: دوران القصة حول مريض ما. تتدخل فيه مهنيتها كطبيبة تتحدث في بعض خصوصيات المهنة، وقد تجل ذلك في مرض سعد المتعدد الذي لا بد أن يظهر عند كل محطة من محطات عمرها الحساسة والمتميزة، أولها عند وفاة أمها (ألم بطن) وثانيها عندما حملت بولينا الثاني (ألم أسنان) وثالثها عندما نزلت من عملها (التواء فم)، علماً بأن القصة تدور حول عمل في المشفى، وسعد - بالشخصية المعجوبة - هي التي أتمت بها لوبه ألم بطنها حادة، جعلتها تتلقى أرضاً كجراحاً مندرحة. يومها استغواها بأن زوجها طبيب الإسعاف يرة وريدية مسكنة، وقال تشكو من قولج كروي على الأغلب سببه حساسية صغيرة أو رمل...³²

لقد اشتملت القصة على جزئيات كثيرة وتفصيلات ليس لها ضرورة، إذ سلطت الكتابة الضوء على كل شيء فيها فلم تترك للقارئ ما يستخلصه بنفسه، إضافة إلى أن هذه الأوضاع السلبية التي تعرف فيها المؤسسات العامة، جعلت بطله القصة (سعد) تستسلم في النهاية، وقد توقع القارئ أن يحتاج بأكبر من لسانها، فإلّا ليس مبدأ إلى حد لا يمتنع فيه لاسرعة بالاحتجاج مما جعل القصة على جانب مذبذبة. غير متقنة، حين تكررت سعد من الشكوى والتمتع من الفكر والعوز، مع أنها زوجة وتعمل ولها دخل، والزوج يعمل سقفاً وليس لذيها سوى طفلين صغيرين، فهل هذا الدخل يتطلب مثل هذه الشكوى؟. ثم هل يستلزم صاحب الدخل المزوج إلى تسخير لسانه المعذ منذ يومين لتقديمه وجهه لطبل صغير؟³³

ولكن القصة مع ذلك - قد استلزمات أن تُعرب المؤسسات، وتدين البيروقراطية، والشائبة، وتشير بأصابع الاتهام إلى الحالة المادية للموظف ذي الدخل المحدود، الذي يتسخر للبحث عن مصدر رزق آخر، فالمرمزة سعد على بيع الحجابات داخل المشفى، على الرغم من وجود جهاز إداري مساعد يبيع كل مخالفته. كما يظهر القصة مدى التزلزل الذي وصلت إليه بعض المؤسسات العامة مع حالة العمل، وضعف الأجور.

إضافة إلى أن القصة تحاول بصراحة غير مباشرة أن تفرق بين طبقتين من العاملين في الدولة.

الطبقة الأولى: تمكّن حالة إنسانية في شخصية (سعد) التي تعمل بسمت على حالة وجود العمل، وتتمتع بأخلاقيات مهنية وإنسانية رفيعة.

الطبقة الثانية: تمكّن حالة الإنسان الذي يتسلط على الآخرين (رئيسة الممرضات التي يخلو فيها من الرحمة، واقتضاها بمزاوشية غيرية لقاء عذاب الآخرين، فعندما تلف سعد أسامها، وعادها ثلاثة أطباء، تظهر للذات بأنها، مما يدعو للكثيرة للتصريح بالإدانة قليلة...³⁴ زمن بلذّة فيه الإنسان بمصائب الآخرين³⁵.

3 - الشيخ والنورس، قصة حسن خليل:

ماذا يعني أن نقصد المدينة...؟. فبعد لاسيا وأبنائها ولسها، وكل شيء فيها، حتى لكأن الفساد جاء على الأخضر واليابس، والأحياء والأموات وكاد يطمس جميع معالم الحب والخير والجمال³⁶.

الشيخ (أبوب سعيد)، لم يطق العيش في هذه المدينة، لأن كل ما فيها بعينه ومعاكسه، ويناسبه العدم، ابتداءً من زوجته الشرسة التي عذت كنيته النورسي، وتولّده، حيث قتل الكثير تسعين من أجل إسورة تركتها الأم المتروكة بصاحبة طبيعة تنفق فيه العائلة الأنثوية من البشر.

إن توقع الزوجة تسعين عما تعده في نفسها، وهو صدى لما تزي وتسرع في هذه المدينة التي فقدت (مدينتها)، وتحولت إلى غلبة، والغلبة لا تحشى ولا تقتر إلى الجحش... إذ ما تليت قترعة، "أرني محركك، أرني رجولتك، أرني كيف تختلف للنفس من أشواق السباع...³⁷ أوب قد سمدت منك يا أوب، لا أنت برجاني، ولا كسبه بالرجال، ما أنت إلا ظل يبعث على الحزي والغرف والغيان".

إن هذا التفرع للزوج ليس له في الحقيقة إلا تسريع واجد، مؤداه ما آل إليه حال الرجال في مجتمع المدينة المجمع الذي تلوّث بسبب المادة، وجتمع القلوب، وعلم المتعلمين، فالعنوت التي انتهت على أيوب الصابر المسلم، هي صفات رجال المثينة الذين تفرّخ خزانهم بأصانة والدهب، ويمشون ببطا وكفة على الشارع كل كآن وأحد منهم (جانر الأ).

وإن تكاليف الضغوط النفسية على أيوب، دفعه لحزن شره، ومن ثم السير في الطرقات على غير هدي، حتى قبل، لقد تفرّد الأحق، فصر منه الكبار وصاحبه حجارة الصغار، وكأله فرد نالي، فكان فراره الأخير بالشطير، ورفع الرأية البيضاء، والرجل عن المدينة إلى جزيرة الأوحوش.

ومثلها وحوش الجزيرة ١٣٥... إنها ليست خبيرة إذا ما قيست بخطورة إيمان المدينة وحشيتها، لأن للعبة فرانها وألمستها، وكثيرا لا يعتدي على الصغير، إلا عندما تدعوه الحمية الطمعية للاعتداء، والطلي الغرير يسير بجانب الوحش الكبير. بهوده ومطامنة من دون خوف، والحمل والتبني ليسا دوماً عيون، ففترة العداوة والافتراس لها نواظرها الطبيعية المحدودة، ونحن "أى أيوب كل شيء في العافية، وكما أبصر شيئاً جيداً، يعجب ويصرخ مثلاً: ما أسوأك يا ابن آدم... ما أسوأك!"

إن الرجل الذي هرب من المدينة وناسها، وقد تألف بسهولة ويسر مع العافية وحواياتها، فالتقى أحقته حتى أسس جزءاً منها، بجاذب كائناتها، يهتق صغارها، ويفرح إذا تفرّقت، ويحزن إذا غابت وتجهمت، فليقل لا يتصلها بها وحوشها وجوارها، وانفاتها على المدينة وناسها؟ وكيف لا يرنح إلى طموحها ونواياها وقد علمته بكل رفق وحذب وحذر، لم يعد له مثيلاً، من قبل، في مدينة ليس فيها سوى الفساد.

لقد نسى الشيخ أيوب في جزيرة الأوحوش مدة، بلغت إحدى وثلاثين سنة لم يشعر خلالها بمفجعين، وكأنها جزيرة الأحلام الوريدة، ولكنه حين بلغ أول العمر، يجد نفسه مضمطر للعودة إلى مدينته، متهوك القوي، خال الجسد، ليقتضي فيها بقية أيامه. فعاداً وجد في المدينة بعد هذا الغياب الطويل؟...

إن أبنيتها وبورتها تبدو كطائر به عصابة بلا نواير، ولا أيوب، ويرى أسوارها وجدرانها متراشجة، لينةً لينةً، وشاهد "كائنات تشبه أرواح آدم"، وبنايته، ولكن بروبس كبيرة كرووس النيران، والاشراق واسعة عريضة، كاشاق الجمل، كانوا أرواحاً كما ولدته أمهاتهم، وكانت الشعور السود تغطي جسمهم من خاضع إلى برأض أقدامهم. كانوا يحملون صوحاً نحاسية ضخمة كأكفهم المغلطة الخشنة، ذات المصالح الناقصة، وكانوا يتدافعون ويحشدون جماعات جماعات، وكأفهم في الحشر، وهم يطارفون الصوح، كل قريب رأس صوره، يصعد ويغلق بدهنيه، ثم يدورون ويحشدون كالأفكار المحنونة على شكل حشرات. حشائت حول الأبنية العريضة، والسنتهم مدلاة إلى الأسفل، إن سقط أحدهم داسره بأقدامهم العريضة، وكفى أسراخه، وشاهد بأن عذبه العديد من مسخر تلك الكائنات لا تقوى على المقاومة والدوران المتواصل، وما تلبث أن ينهكها التعب الشديد، وتخور قواها فتسقط، وتختفي بين أقدام الأوحوش.

إن هذه الترجمة القصصية المثالية فنياً وفكرياً، لمجتمع المدينة التي انقلبت سخبات أهلة الإنسانية، وتبرّكت نفوس أناسه، وعز في أبنيتها العامة ومنازل وأفرادها، لم تكن أفضل من صورة (المفردة) التي قصدها الشيخ فريدين في أحد فورهها ورهله العذاب التي، فطمعته السدياع والتألبت على أتت على الفور قتلهم عالياً سائلاً، تلبث قريباً وتصلح عظام أمواتها، ثم تقاتل أن ترفع أحطها نحو الأعلى وتعلق بين أروقة وأخرى عواذها المخلوقة.

فيل يجد الشيخ المسلم، في مثل هذا الموضوع (مكافأ) لإنسان مهذب وادع ١٣٦ وهل يتبقى أمام الإنسان سوى الرحيل عنها والعودة إلى جزيرة الأوحوش حيث الأمان ١٣٧.

وهل هناك أفضل من العيش وسط عالم فطري حرّضت جميع كائناته لرحيله الأول عنها، في حين تلي الإعراض والأذى من عالم المدينة؟ إن قصة الشيخ والنورين، ربما أعادت بقبولها العالمة، إلى الأذهان رائعة أرست منهغواي الشيخ والبحر، على الرغم من تباين الأحداث بين الرواية الأمريكية تلك، وهذه القصص العربية، ولكن إذا:

كان (شيخ) منهغواي قد سار قدراً وشارعاً وانتصر على الأفر، فإن (شيخ) هذه القصص، لم يستطع أن يصر أو يفر، لأنه لم يجد تانسافاً وتوازناً بين طرفي الصراع، وإذا كان ذلك في بحر منهغواي قرن واحد، فإن هذا في مدينة (الشيخ والنورين) آلاف القرون والقرود المفترسة، التي لا يجد فيها معاً صراع أو مقاومة.

إن فرامه القصصية لتضع نصباً عيناها لفضاً متميزاً عرف كيف يحرك أدواته وحده بحكمة ومهارة، وقد استفاد من التراث فأعاد إلى الأذهان حكاية القبط والمكة الحزين في قصة (كثيرة دمنة) لأن المنعق مستهتماً فكرتها إلى الحوشية الحوانية، ليستطيع على البشر شكل إبعاد (الحوشية) ولجوده فكرة القصة وعرضها، وتؤكد على فسادة العيش في زمن شئت فيه جميع مفاد الخير والحب والجمال والعدل. يقول:

"وأنا من أين لي أن ألعن هذا المسكين، فإذا ذهبت شمالاً تنسكب الريح جناحي الأيسر، وإن ذهبت جنوباً، تنسكب الريح جناحي الأيمن، وإن ذهبت شرقاً فجناحي شمعلان لا يقبلان علي المظفر في وجه العاصفة، وسيلكسران لا محالة، وحتى لو استلمعت بلوغ البحر في أي حال من الأحوال، فإن يكون بمقوري للقاء مسكة واحدة..."

إنه الذمار والخراب الذي يقتضي على جمال الكون والحياة بسبب فقدان الحب الإنساني، تقابله في العافية، فطرةً طبيعيةً عادلة، فاللورسة الوفية، جارة الشيخ في الجزيرة، حين ترى جارا سيئها جوعاً، تنقطع من لحم صدرها، وتطعمه، فتقع إلى جوار جثة هامدة، لأن أجدادها قد علموا الأبلر، على الرغم من أن لحم صدرها لم يضمن الشيخ ولم يرد موتاً، فوقع إلى جانبها سريعاً.

4 - بعد رحيله الحزين: قصة : هدى يونان.

في قصة ذات الشمين الشخصية، إذاعة أخرى للسر، الذي عمل على تغير كثير من أوضاعنا وقلوبنا، وجعلنا نشغل بأمر الحياة الباهية عن العلاقات الإنسانية الأصيلة، ولكن على الرغم من ذلك، فإن العلاقات الأسرية التي بدأت تتفكك وتبتر بسبب طموح العصور، فإن الكفكية تعالول كبر هذه الرأية العسيرة المنارة، وتعود على إلى (سلة الرحمة) من خلال زيارته إلى أخيه الذي يعيش وحيداً، وقد تقدم به العمر، بين القليلة والأخرى، على الرغم من عدم الصلة بينهما، والتي تقطعها تفتيد على قصتها تفتيداً لوصية أمه "لا تنس أخاك أنتك أسرة وأولاد، وهو وحيد في هذه الدنيا. إنه أمانة في عهدك يا بني. إمارحها وأقول: أليس هو أكبر ملي؟ يجب أن تكون أنا أمانة في عهده. تقول أمي: الرجال دون أسرة كمثل دون الوليد. انهضي به يديك! اشكر..."

في قصة الكتلة المبدية دافعة فلياً نجدها عند غير أروا كاتبة، لكنها ونظراً لطبيعة الفكرة قد استمت بالحقن الدافق، وقد يملأ القارئ لو أنها انشغلت على ما فعلت هذه الفكرة، ويصعب إبعاد أكثر إيعالاً من الكتلة المملوطة التي صنعت بها. تكون أكثر إيعالاً، وخاصة بالنسبة للأخ الذي يعتزل العالم لا شيء إلا إحتشاده القوي، ومطالعة الكتب قبل أن يرحل رحيله الأخير.

5 - الخيار القاتل. قصة خلف الزرزور

تعبد هذه القصة لعزف على أوتار الأراجاع الداخلية، وتبتر بمسألة الخراب الداخلي، خراب البناء المادي، وخراب الإنسان الروحي والنفسي، وخراب أمثل والقيم والمبادئ، وإذا كان نجد مثل هذا الخراب مائل للجان في الأبنية التي ذات تنصع نتيجة لشدة متعدي البناء، فبأنه ليأخذنا العجب حين نعلم أن ما يحدث يتم على سمع الجميع ومزاجهم، والتمطلة والناس العاديين، يكون الضحايا من البسطاء، والأعمال الذين يلفظ أجورهم، وتلقب مستحقهم كما تليق كميّات الأسمنت من الشروط النظامية لأعمال التعيير والتشييد، فلا يبيع المتعبد بعد أن يتبعي إلى أرواده، أو يبيعهم دون رؤوس سكاكية، أو تنصع لهدر، وإنما المهم أن تفتد المشروعات، وتكتسب الأموال، على الرغم من التواضع التقني التي يفتق حركاتها من غير رادع من خلي أو يفتي، ويجازيك الله شيراً.....

أزاع من ضمير، ولتتلو الأخرى التجارية على السطح، فلا نجد أي تلميح إلا الأبنية الفاسدة، وقد أقامها مقارن، أكل حقوق عباده، وأضاع تبعيه، لا شيء إلا لأنه سليل الإطاعات العائرة التي تعبد بناء أسيادها بطول والحرل، لتعاين مع المتعثرات الحالية والأحقة، بعناية متسلسلة فوفية.

تُسَلِّط القصة الأضواء الكثيفة على شخصية متفردة، تخفي ضلوة فكتها بالتلؤؤ، وارتداء لبسة العصر، لتزدهر مشروعتها التجارية، على الرغم من كافة فراوات اللحن القاسية بإيقاعها عن العمل، وحماكتها على أسرفات، وفقدان عامل الأمان من الأبنية المسحقة، لكنها عرفت من أين تتركز الكف، وأجالت أسرار اللعبة ففقت أسرارها المصارف واستجابات الجهات المسؤولة عن تقديم المستحقات والقروض إلى ممتلكاتها، ومع ذلك فإن هذه الشخصية الطافية على السطح، ما تلبث أن تدعي الضربة والإفلاس، ثم تنمادي في التناول، فذعي أن العمل هم السبب في الخسائر، وإذا فهم يحملون نصف أجورهم عن عام كامل، مشركه منهم في تحمل تلك الخسائر.

إن هذه الشخصية المقلية، قد استطاعت الكذب أن يرد لها شخصية معارضة من العمال، جعلها تقف في وجهها، ولكن بعد أمد طويل من الصراع النفسي، والوساطات غير الجديدة، والدوافع الاجتماعية والمادية الساحقة، التي دفعت صاحبها للتمرد على خلوغه، والانفصاف على طامع أكل عرق جبينه، (ومادامت الأسرة تميئها الحاجة، ويقتلها الفقر، فعماذا يسكت عن مطالبة معتصب بأجر تبعه، وتمن رغب خبز، ودواء أطفاله؟...) لقد كان عنصر الصراع الدراسي في القصة على جانب من الحدة والتساع، بحيث استطاع الكذب أن يجعلنا لتعاطف معه، ونسأله لحظة بلحظة، ونحن نستمع إلى شكواه وهمومه ومن ثم تمرد.

لقد تمرد أبو عبد الله، هذه المرة بعد أن شجن ومضاج حله، وحين دلف إلى مكتب عبد السلام (المتعهد) مطالعة لظواهر الاحتقار، وسمعه يرحب به ساحراً:

- أهلاً.. أهلاً أبا عبدالله، كنت متأكد أنك ستعود إلي رشك، فبيك رجوع محمد اليقيم وغيره كثيرون. فمذلك لا يرضع إلا بعد أن يوجع ويهزل.. إن تمرد العامل أمر لا نملن منه، إذ لابد أن يضع حداً لاستغلالات هذا الطفيلي الذي فلق بطغيانه وجبروته كل احتمال، وأن يعمل بوصية والده، فيلقن عليه كسفر، يمزق أوصال طريده.

تختلف هذه القصة في النظرة إلى الشكل الفني والفكرة عن قصتي الشيخ والورس، وحرمة القارات، ففي الأولى، جعلت القصة شخصيتها المحورية تستلكن إلى الخلف، وتتعلل مع الواقع بأسلوب سلمي، مكتفية بوضع هذا الواقع، وانسجبت هاربة إلى جزيرة ذاتية، وفي القصة الثانية استكاثت سعاد إلى الظلم أيضاً والتزمت بتقيد القرار الجائر، فلم تقاوم إلا بلسانها لفترة وجيزة، ولعن من بين سليلها المكره السمر، على التواء قسما والأهمل الشديدة، ولم تلجأ إلى فحصها أو معالجتها، وهي العاملة في مجال العمل الصحي الميداني، وإذا كانت مثقلى الدولة لا تداري العائلين فيها، فمن تداري إن؟...

إن أكثر من قادم مشترك ينظم العلاقة بين هذه القصص -على الرغم من تمرد بطل قصة الحيار القتل فالناظم الأول هو الحاجبا على الخراب والدمار الذي يصيب بناء الإنسان من الداخل والخارج، والناظم الثاني هو (القارات الإدارية) ففي قصة الذكورة يبطر لجذ التمسك العرفي المفترت والصارم في تطبيق النظام حيث جعلته الكتيبة عنواناً لقصتها: (حرمة القارات)، في حين نجد مقارن البناء في قصة خلف الزرور يتجاوز جميع الأنظمة والقارات والأعراف، في حين افترت الحياة المدنية في قصة (الشيخ والورس) إلى أي صفة رسمية، فيعثر الفساد وسود الدم، وينقلب البشر إلى منوع وفرد.

لقد ركزت القصص الثلاث على إدانة المجتمع الذي تسود فيه شرعية غيب، بل في الغالب شرعية ونظام غير موجود في المدينة، والأهماء يعني أن يصحح الإنسان في مدينة سخرية للكار، ومرسى جيزة للسفار، وكله فرد ذني، فيضطر إلى هجران المدينة إلى جزيرة الوحوش، ينشد فيها الإنسانية والأمان^{١٢}.

محمد قرانيا

